

El arte de escribir de Miguel de Unamuno

Paralipómenos estilísticos

Unamuno y sus Maestros

Bénédictte Vauthier

Ainsi donc la persécution ne peut pas empêcher la pensée indépendante. Elle ne peut pas même empêcher l'expression de la pensée indépendante. Car il est aussi vrai aujourd'hui qu'il y a plus de deux mille ans qu'on peut sans danger dire la vérité qu'on sait à des personnes de connaissance bienveillantes et dignes de confiance, ou, plus précisément, à des amis raisonnables. La persécution ne peut pas même empêcher l'expression publique de la vérité hétérodoxe, car un homme de pensée indépendante peut exprimer ses vues en public sans en souffrir, pourvu qu'il s'y prenne avec circonspection. Il peut même les faire imprimer, pourvu qu'il soit capable d'écrire entre les lignes.

L'expression «écrire entre les lignes» indique quel est le sujet de cet article. Car l'influence de la persécution sur la littérature réside en ceci qu'elle oblige tous les écrivains qui tiennent des vues hétérodoxes à développer une technique d'écriture particulière, cette technique que nous avons dans l'esprit quand nous parlons d'écrire entre les lignes. Leo Strauss

Quisiera aprovechar la oportunidad que me ha brindado el profesor Pedro Ribas al hacerme partícipe de este número especial sobre Miguel de Unamuno para reanudar una reflexión sobre la *ironía* que, a lo largo de los últimos cuatro años, he ido poniendo a prueba en algunas de las novelas del escritor vasco.

Ahora bien, no se trata de repetir aquí lo ya dicho, sino de proyectar nueva luz sobre ello con la esperanza de que un día se pueda dotar así al conjunto de la obra unamuniana –tanto la literaria y filosófica, como la política– de mayor coherencia. Quiero decir con ello que en lugar de defender la tesis de un Unamuno escindido entre contemplación y agonía, entre nadismo y utopismo, entre compromiso político y evasión metafísica y literaria, etc. –que (ya) no convence a los lectores del Unamuno político y que nunca llegó a convencerme–, quizá valdría la pena barajar la hipótesis de que, por estar entretreídas de hilos irónicos, las obras narrativas de Unamuno no revelarán realmente sus secretos mientras las leamos literal y linealmente. Idea que permitiría además que se reconciliaran en

la figura de Miguel de Unamuno las dos vertientes de la voz *intelectual* presentes en el título del libro más citado de A. Bénichou, *Le sacre de l'écrivain. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïc dans la France moderne*¹.

A la luz de la cita que encabeza el presente trabajo, y en la dirección que acabo de indicar, pretendo, pues, volver aquí sobre algunas de las conclusiones que he ido sacando al hilo de mis primeros estudios estilísticos de la obra literaria de Unamuno —estudios monográficos ya publicados a los que, por fuerza, he de remitir para una presentación detallada²—. Ya que el presente artículo pretende servir de complemento, cuando no de primera síntesis a esos trabajos, para situar al lector resumiré lo que intenté en cada uno de ellos (1, 3 y 4). Por estar directamente relacionado con el tema de la presente contribución, haré hincapié en alguna alusión que mis primeros apuntes estilísticos sobre *Niebla* acaso han suscitado en uno de los más conspicuos conocedores de Unamuno (2). Es solo en la conclusión dónde aclararé por qué inscribo ahora este trabajo —y por tanto aquellos primeros análisis— bajo la cita de Leo Strauss, que no es sino un fragmento de su bellísimo y denso artículo «La persécution et l'art d'écrire»³, cuyo título resuena, como se puede ver, en el que he elegido para estos «Paralipómenos estilísticos» (5).

1. NIEBLA: A FAVOR DE CERVANTES, EN CONTRA DE LOS «CERVANTÓFILOS»

Cuando aún arraigada en Bélgica leí a solas y por primera vez algunas de las obras literarias de un tal Miguel de Unamuno ignoraba todo de un autor que no iba a tardar en apasionarme —apasionándome en las redes de su estilo sibilino—. Por tanto, no sabía el lugar que Unamuno tenía en la filosofía y las letras hispanas, ni el papel que había tenido, como intelectual, en la historia reciente de España; y, por supuesto, no podía imaginarme siquiera cómo se solía leer e interpretar su obra. En cambio, lo que sí recuerdo muy bien es que, casi desde el primer momento este «don Miguel» me resultó un autor sumamente crítico e irónico. En la línea de los trabajos abiertos por el crítico ruso Mijail Bajtín, no tardé en relacionar la ironía que veía en la obra narrativa unamuniana —cuentos y relatos novelescos— con el humorismo que predomina en la obra cervantina. A mi parecer, tanto por su forma como por su contenido, se podía considerar que

¹ Quienes han aludido recientemente al libro de Bénichou para hablar de los intelectuales españoles han puesto énfasis o bien en el título, o bien en el subtítulo del libro. Lo que ha llevado a considerar que la «primera» generación de intelectuales eran bien los hombres del 98, los *hommes de lettres*, bien aquellos del 68, los llamados «santos laicos». En *La novela de España. Los intelectuales y el problema español* (Madrid, Taurus, 1999, en particular págs. 20-22), J. Varela defiende la primera idea, mientras que la segunda se encuentra en C. Serrano, «El nacimiento de los intelectuales: algunos replanteamientos», *Ayer. Dossier: El nacimiento de los intelectuales en España* (C. Serrano, ed.), 2000, 40, págs. 11-23.

² B. Vauthier, «*Niebla*» de Miguel de Unamuno. *A favor de Cervantes, en contra de los «cervantófilos»*. *Estudio de narratología estilística*, Bern, Peter Lang, 1999; «Huellas del ideario (religioso) krausista en *San Manuel Bueno, mártir* de Miguel de Unamuno», *Cuadernos Cátedra Miguel de Unamuno*, 1998, vol. 33, págs. 145-189 y M. de Unamuno, *Amor y pedagogía*, (Introducción y notas a cargo de B. Vauthier), Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

³ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire» suivi de «Un art d'écrire oublié» (traduction et présentation de N. Ruwet), *Poétique*, avril 1979, 38, págs. 229-253, pág. 234 para la cita epígrafe.

la obra de Unamuno era a la de Cervantes lo que la obra de Dostoïevski es a la de Rabelais en los trabajos de Bajtín⁴. ¿Qué entendía por ello? Es lo que intentaré desvelar aquí.

Si ese era mi punto de partida, se entenderá que grande fue mi sorpresa al descubrir que, en España, lejos de ser visto como un humorista —un *ironista*—, Miguel de Unamuno, el escritor más famoso de la llamada «generación del 98», gozaba más bien de la fama de ser un escritor —y un filósofo— trágico, obsesionado por la inmortalidad de su nombre e imbuido de su yo. Es más, a raíz de algunas de sus *explicitas* declaraciones impertinentes —«irreverencias»— sobre el otro Miguel —de Cervantes—, me di cuenta de que ni siquiera faltaban quienes consideraban que Unamuno era incapaz de comprender el sentido de la obra del genio de la letras hispanas.

Lejos de desanimarme, estas desavenencias con los críticos me convencieron de la necesidad de profundizar tanto en el sentido de la ironía —risa diminuta, la llamó Bajtín— como en el estudio de la obra literaria de Unamuno. Así, valiéndome de los avances pioneros de una narratología estilística⁵ intenté mostrar por qué se había de relacionar el contenido y la forma de *Niebla*, así como las declaraciones de Miguel de Unamuno acerca de Cervantes, con el contexto histórico de la sociedad española, muy en particular con el mundo literario.

Indudablemente, es el papel desempeñado por Antolín Sánchez Paparrigópulos el indicio irónico que había levantado mi mayor sospecha respecto del objetivo perseguido por Unamuno al escribir *Niebla*.

Así, recordaremos que Víctor Goti se había servido del respaldo de Paparrigópulos para testificar su abolengo en el ficticio prólogo de 1914. Y no olvidaremos que Unamuno había echado mano de la autoridad de este «inolvidable y profundo investigador» para explicar el tono y el tenor del prólogo añadido en 1935.

Sospecho que lo más de este prólogo —metálogo—, al que alguien le llamaría autocrítico, me lo haya sugerido, cuajando de su niebla, aquel don —merece ya el don— Antolín Sánchez Paparrigópulos, de quien se da cuenta en el capítulo XXIII, aunque yo no haya acertado en él a aplicar la rigurosa técnica del inolvidable y profundo investigador. ¡Ah, si yo acertara, siguiendo su propósito, a acometer la historia de los que habiendo pensado escribir no llegaron a hacerlo!⁶

He aquí, pues, uno de los enigmas que nos había dejado en legado Miguel de Unamuno, al hacer salir de la ficción —y por segunda vez en el marco prologal—

⁴ No es mi intención exponer aquí, en detalle, los fundamentos de una filosofía de la literatura —una estilística de la creación verbal o poética histórico-social del hombre de habla— y del lenguaje —una metalingüística— diseminada en varios libros. Con todo, he de dejar constancia de que sin la lección bajtiniana los distintos estudios unamunianos que he ido realizando, y muy en particular el análisis interpretativo de *Amor y pedagogía*, no hubieran sido posibles.

⁵ Sin perder de vista las aportaciones del narratólogo francés G. Genette, reuní bajo esta etiqueta a unos críticos —literatos y lingüistas— que privilegiaban la línea discursiva (la enunciación, el «cómo se cuenta») sobre la línea diegética (la historia, el «qué se cuenta»). En el caso de *Niebla*, eché mano de las aportaciones de Dehennin, Güntert, Dällenbach, Charaudeau y Bajtín —crítico que, en realidad, no encaja del todo en esa línea y al que fui llevada a conceder cada vez más importancia— y centré el estudio en el análisis del «metadiscurso» y las informaciones contenidas en los sucesivos prólogos y el epílogo.

⁶ M. de Unamuno, *Niebla*, (edición de A. F. Zubizarreta), Madrid, Clásicos Castalia, 1995, pág. 316.

este enigmático personaje. Retomando el hilo de quienes habían identificado a Menéndez Pelayo en la figura de don Antolín S. Paparrigópulos, profundicé en la idea de una posible caricatura del erudito santanderino e intenté mostrar por qué Unamuno no podía acertar con la técnica del «maestro». En mi opinión, eso se debía a que era «ella» la que estorbaba sus proyectos literarios. Por ello, iba a intentar ponerla en tela de juicio. ¿Cómo lo iba a conseguir? Pues, sencillamente, siguiendo el modelo cervantino. Es decir, el Unamuno novelista no solamente iba a integrar en el seno de la obra la caricatura temática del personaje y sus obras polémicas de juventud, sino que iba a recuperar también formalmente uno de los géneros literarios en los que Menéndez Pelayo había destacado como escritor.

De hecho, Porqueras Mayo, quien ha consagrado sus fuerzas a analizar los prólogos que adornaron y caracterizaron numerosas obras españolas, recordó que, a finales del siglo XIX y principios del XX, hubo prologuistas de moda en quienes el género *prólogo* se había tornado género *pródigo*⁷. Entre estos, citó a Menéndez Pelayo; y en otra contribución, destacó que «Menéndez Pelayo fue quizá el escritor español que por los años que transcurren entre finales del siglo XIX y principios del actual escribió más prólogos, y uno de los más prolíficos, en este sentido, en toda la historia de nuestras letras»⁸.

Pues bien, a raíz de esa información, pensé tener un marco de análisis inédito para volver a orientar la lectura de *Niebla* y, quizá, para arrojar nueva luz no sólo sobre la figura de Antolín S. Paparrigópulos *alias* Menéndez y Pelayo, sino también sobre el valor que podría tener el prólogo unamuniano, muy en particular en *Niebla*. Y me pareció tanto más interesante profundizar en la idea cuanto que sabía que, en 1902, Menéndez Pelayo había declarado a Unamuno: «Hablando en términos generales, diré a Ud. que lo que más me contenta o menos me descontenta, de lo mucho que he escrito, son los prólogos de la *Antología de líricos castellanos*»⁹.

De hecho, más allá de las polémicas sobre *La ciencia española* e *Historia de los heterodoxos españoles* que formaban el telón de fondo del capítulo XXIII de *Niebla*, centrado en el encuentro de Augusto Pérez con el erudito (capítulo que en realidad no era sino una «recuperación» con leves pero en absoluto anodinas modificaciones de un artículo publicado por primera vez en 1899 bajo el título «Joaquín Rodríguez Janssen»), en cuanto se atendían los prólogos de la novela se veía que Unamuno había reflejado en ellos, con más o menos disfraz, el pleito entre viejos y jóvenes, las polémicas que se abrieron en torno a su valoración –tanto ideológica como estética– del Quijote, la moda de las novelas pornográficas, un retrato de la ingenuidad pública, etc. También había puesto en tela de juicio el predominio de cierta concepción de la literatura entendida como rastreo de fuentes (la erudición) o como comentario acerca de la creación (la crítica literaria), ejercida en su lugar cuando no en su detrimento. Finalmente, se ponía en entredicho el tradicional realismo literario, («el de las bambalinas en que suele

⁷ A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario. Su estudio en el Siglo de Oro español*, Madrid, CSIC, 1957, pág. 16.

⁸ A. Porqueras Mayo, «Los prólogos de Menéndez Pelayo», en *Temas y formas de la literatura española*, Madrid, Gredos, 1972, pág. 157.

⁹ M. García Blanco, «Una carta inédita de Menéndez y Pelayo a Unamuno», *BBMP* 1964, p. 199.

faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad», como dirá Unamuno en el prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*), aun cuando se veía claramente que este supuesto rechazo del realismo no había sido óbice para que en *Niebla* se esbozara un brillante y polifónico retrato del mundo literario en el que Unamuno veló las armas.

Es la suma de todos estos elementos lo que me inclinó a pensar que los prólogos de *Niebla* –y muy en particular el tercero– se podían, de hecho, interpretar como una muy aquilatada y trabada *mise en abyme* del pequeño «vicio» literario que afectó a Menéndez y Pelayo. Se podía hablar de hazaña cervantina, ya que Unamuno –igual que Cervantes con las novelas de caballerías o pastoriles– no se había contentado con poner en entredicho un género desgastado, sino que había intentado inyectarle una savia nueva.

Idea que tenía su paralelo en Porqueras Mayo, quien, después de comentar la continua desvalorización que sufrió el prólogo como género literario en los siglos XIX y XX, había subrayado el papel de Unamuno para contrarrestar esa tendencia. Según el crítico, «la tónica general, a causa del desgaste del género, es de total indiferencia hacia el mismo, aunque siguen escribiéndose bellísimos prólogos. Unamuno siente la necesidad de incidir sobre esta indiferencia cuando titula un libro *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, es decir, destacando intencionadamente la presencia del prólogo»¹⁰.

Mas podía haber incluso otra lección o enseñanza que sacar de *Niebla*...

De hecho, sin medir aún exactamente las consecuencias que iban a tener en mis siguientes análisis, había descubierto que era *Clarín*, el «árbitro más importante del gusto literario fin de siglo»¹¹, el que había impedido que se publicase el susodicho artículo «Joaquín Rodríguez Janssen». Y al recordárselo en una carta a *Clarín*, Unamuno proporcionó detalles clave para entender mejor ciertas peculiaridades de su estilo. Así, después de reconocer que no solía citar, ya que no le gustaban nada «los andamios que estorban», Unamuno confesó que no dejaba de «aludir». Y, algunas líneas más abajo, quien se quejaba de la falta de ecuanimidad que el crítico asturiano había manifestado respecto de *En torno al casticismo y Tres ensayos*, declaraba que si no se había metido a crítico, si no se atrevía a criticar abiertamente a los consagrados, «soltaba en indirectas» lo que pensaba de ellos. De tal manera, su estilo «más gráfico que pintoresco» implicaría que el lector colaborase asiduamente en la elaboración del sentido escondido.

¡Qué de cosas, qué de cosas se me agolpan al espíritu! ¡Si le tuviese a usted aquí, frente a mí! Hablaríamos de largo de usted mismo, de Unamuno, de nuestra literatura, de nuestro público, de sus admiraciones y las mías, de las sinceras (de Renan, v. gr., de Bergson, de Tolstoy, de Zola mismo), y de Galdós, y Pereda, y Echegaray, y Menéndez Pelayo y tantos otros. Hablando de los *Tres ensayos* dice usted que «los que en esta tierra son capaces de escribir algo de la misma fuerza, que son muy pocos, no suelen tener valor para escribirlo». ¿Y por qué cree usted que Unamuno no se ha metido a crítico? [...] Porque no tiene valor, porque le

¹⁰ A. Porqueras Mayo, *El prólogo como género literario*, pág. 16.

¹¹ R. Johnson, «Las guerras personales de la generación del 98», en J. P. Gabriele, ed., *Divergencias y unidad: perspectivas sobre la generación del 98 y Antonio Machado*, Madrid, Orígenes, pág. 42.

falta el mismo valor que a usted le falta para decir la verdad de nuestros consagrados; porque habiendo sido alumno de Don Marcelino y habiendo aprendido no poco de él, no se atreve a decir lo que de él cree (lo suelta en indirectas, como en aquel *Joaquín Rodríguez Janssen*, que usted mandó no se publicase en *La vida literaria*); porque, siendo amigo de Galdós, y éste uno de los que más le animan y más aprecian (iba a escribir admiran) su labor, no quiere declarar lo que de rapsoda y superficial y folletinesco le encuentra; porque no estando a bien con Echegaray, no quiere que, si dice lo que de él cree, se lo achaquen a falsos motivos¹².

He aquí el testimonio que necesitábamos no tanto para mostrar que Unamuno escribía sus obras en perpetuo diálogo con los autores que había leído y, sobre todo, de que se había apropiado —hecho más bien admitido entre los críticos de hoy, aun cuando suelen faltar los hombres de la generación de 1868 y la Restauración—, como para hacer ver que es precisamente por ello por lo que uno no se puede fiar solamente de las declaraciones *explicitas* del autor para saber lo que pensaba, entre otros, de los «consagrados».

He aquí, pues, una confesión que se ha de tener muy en cuenta a la hora de entender algunas de las supuestas paradojas, contradicciones —o incluso palinodias— de Miguel de Unamuno. De hecho, si nos fijamos bien en la nómina, veremos que son los Menéndez Pelayo, los Galdós, los Echegaray —a los que personalmente añadiré los Campoamor y, por razones asaz distintas, las varias generaciones de krausistas—, es decir, aquellos nombres que muchos han echado en falta en la obra de Unamuno, los que parecen ser objeto de ¡cierta autocensura unamuniana!

Con esa declaración, Unamuno desvelaba uno de los dos mayores escollos que debe salvar el investigador para no caer en los lazos que el *ironista* tiende con mucho ingenio y facilidad para burlarse de la ingenuidad pública y despistar a los críticos clasificadores.

El otro obstáculo —íntimamente vinculado a esa idea— no es sino lo que, en la línea de los estudios de Bajtín, he llamado estilo polifónico. Rigurosamente hablando es una idea que ha encontrado muy poco eco en la crítica unamuniana, salvo en un estudio pionero de Balseiro, al que sumaré observaciones muy atinadas de la historiadora D. Gómez Molleda, quien, en dos ocasiones al menos, ha llamado la atención sobre esa peculiaridad formal del estilo de Unamuno. Así, en 1928, Balseiro habla de Unamuno, por primera vez, en auténticos términos bajtinianos:

Pensador poliédrico, hay en él *resonancias de muchos pensadores*. Por eso sus contradicciones tan frecuentes y terribles. *Su voz no es melódica. Entra en ella más de un acento. Es voz bachiana, polifónica*. El cerebro de Unamuno semeja parlamento en sesión permanente. Brotan de él los discursos más encontrados y las opiniones menos conciliables¹³ [los subrayados son míos].

¹² «Carta del 5 de mayo de 1900», en Menéndez y Pelayo, Unamuno, Palacio Valdés, *Epistolario a Clarín*, (Prólogo y notas de Adolfo Alas), Madrid, Ediciones Escorial, 1941, págs. 94-95.

¹³ J. A. Balseiro, *El Vigía II. Unamuno, Pérez de Ayala*, Hernández-Catá, Madrid, Mundo Latino, 1928, pág. 48.

Y en 1977, Gómez Molleda destaca a su vez: «Unamuno en la etapa de fin y principio de siglo es como una caja de resonancia de todos los proyectos e ideas de su entorno»¹⁴. Y años más tarde, reitera: «los escritos de Unamuno [...] responden al transcurrir concreto de la vida pública española: tienen carácter de respuesta cotidiana a los acontecimientos»¹⁵.

Constatación difícilmente superable en su tan atinada formulación, pero cuyo verdadero alcance e implicaciones, una vez tomadas *al pie de la letra*, quedan aún sin explorar en el campo de la narrativa unamuniana.

Para quien pudiera *leer entre líneas* y reconocer las voces, así como sus inflexiones acentuales —lo que debió de hacer *Clarín* cuando prohibió se publicase aquel artículo, probablemente debido a su íntima amistad y respeto hacia uno de los 'intocables', porque era él «de los que creen en las jerarquías invisibles»¹⁶—, bien podría revelarse la obra literaria de Unamuno no un espejo de las angustias íntimas del autor, sino un «retablo de las maravillas» finiseculares.

Retablo en el que el autor, en cuanto dramaturgo escondido entre bastidores unas veces, en cuanto criado de Maese Pedro otras, ha hecho desfilar a las personas más representativas de la época, disfrazadas de personajes portavoz de ideologías distintas y complementarias. Desnudó las almas de las personalidades y singularizó a cada una de ellas por las ideas que defendían sus personajes y por el lenguaje en el que sus ideas venían expresadas. Así, a través de Avito, Fulgencio, Menaguti, Marina, Víctor Gori, Antolín S. Paparrigópulos, Manuel Bueno, Ángela, Lázaro, etc., —y, por cierto, de «Miguel de Unamuno», que no era sino uno más de esta galería de retratos vivos— el autor ventiló algunas de las ideas más polémicas que dividieron a la sociedad de la época.

Una de esas polémicas —si no la mayor— fue la llamada «cuestión religiosa» que tuvo repercusiones en todos los ámbitos de la sociedad española —y no solamente en el religioso—. Nació en el siglo XVIII con el intento de definir a España y a la nación española, dividió a la sociedad española a lo largo del siglo XIX y se prolongó hasta bien entrado el siglo XX para desembocar en la guerra civil —guerra *incivil*, dirá Miguel de Unamuno—, el episodio más sangriento de un conflicto que hasta entonces había desgarrado a la sociedad de manera larvada. Ya que desde el siglo XVIII se interpretó el pasado histórico de España desde la realidad de las dos Españas: la llamada «ortodoxa», tradicionalista y católica, y la «heterodoxa», extranjerizante y antitradicionalista; de la patria se excluyó a la otra mitad, la «heterodoxa», en la que se incluía a europeístas, antitradicionalistas, masones, socialistas, republicanos, liberales y «rojos»¹⁷.

El siglo XIX fue un período de grandes e incesantes polémicas que abarcan casi todos los aspectos de la vida nacional. Su terminología político-religiosa, y hasta estética, estaba condicionada e íntimamente vinculada a los grandes debates

¹⁴ D. Gómez Molleda, *Unamuno «agitador de espíritus» y Giner. Correspondencia inédita*, Madrid, Narcea, 1977, pág. 15.

¹⁵ D. Gómez Molleda, «Aproximaciones al último Unamuno. El proceso ideológico de Don Miguel», *Cincuentenario de la muerte de Unamuno*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1988, pág. 30.

¹⁶ Clarín, *Folleto literario* IV, «Mis plagios...», p. 131 (Madrid, 1888) citado por J. M. Martínez Cachero, ed., L. Alas, *Palique*, Barcelona, Labor, 1973, p. 39.

¹⁷ Cf. M. M. Campomar Fornieles, «El texto en su contexto histórico», *Incipit*, 1985, V, pág. 54.

en constante evolución ideológica y dialéctica. La naturaleza polémica (y por lo tanto pasajera y accidental) de una gran parte del material histórico-literario del siglo XIX es un aspecto que no se ha tomado suficientemente en cuenta a la hora de evaluar un texto o de aplicar una etiqueta a un autor. Muchas de las llamadas «contradicciones» del pensamiento español decimonónico tienen una explicación dentro de este contexto polémico. La literatura de toda una generación de escritores y pensadores está marcada por los debates nacionales o internacionales, en los que tomaron partido directa o indirectamente, a veces con la palabra, con la queja personal, o con el silencio que también puede ser tan significativo como la palabra escrita¹⁸.

Observaciones de M. M. Campomar Fornieles (gran conocedora de la «cuestión religiosa» y especialista en la obras polémicas del joven Menéndez Pelayo¹⁹) acerca de la naturaleza polémica de gran parte del material histórico-literario que, por mi parte, no dudo en aplicar a la obra literaria de Unamuno —a la que seguramente, cuando estemos mejor familiarizados con el estilo de su autor y el de sus interlocutores, habría que sumar los ensayos o, al menos parte de ellos; pienso en particular en *En torno al casticismo* y *Vida de Don Quijote y Sancho*—.

En mi opinión, buena parte de las sigilosas *alusiones* del escritor vasco —así mismo buena parte de sus clamorosos *silencios*— no se pueden entender una vez se pierde el hilo de la relación dialógica que, a lo largo de su obra, mantuvo —más *implícita* que *explícitamente*, es verdad— con los autores de 1868 y la Restauración o, mejor dicho, con las obras y los escritos de todos aquellos. En el ámbito «literario» se trataría de los *Clarín*, los Menéndez Pelayo, los Campoamor, los Galdós, etc., sin olvidar las tres generaciones de pensadores krausistas; en el ámbito socio-político, se trataría de los católicos —tradicionales y moderados— por una parte, de los librepensadores o krausistas —liberales— por otra.

Quizá el lector se sorprenda ante la nómina de nombres citados. Quizá se sorprenda más aún si sugiero que de *Paz en la guerra* a *San Manuel Bueno, mártir* —y tres historias más— Unamuno no hizo más que novelar e historiar de forma sumamente irónica el único mal del que padeció a lo largo de su vida: el mal de España. Por decirlo en palabras de Max Aub:

Don Miguel, único, siempre creyó ser España, España misma, sin más. Le dolfan las cordilleras españolas, como si fuese su espina dorsal, la historia contemporánea como un divieso. No se creyó parte, sino todo. Nunca fue tranquila la historia de España, pero tal vez nunca tan trágica como la que le tocó vivir. [...] Las corrientes que han destrozado España durante el siglo XIX y el XX, hasta hoy, libraron combate en el interior de Miguel de Unamuno marcando con hierro al rojo vivo lo más que nos dijo. Lo proclamó e intentó esclarecerlo en la creencia de que gritando —«Me duele España»— iba a salvarse y, quizá con ello, a su patria²⁰.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Cf. M. M. Campomar Fornieles, *La cuestión religiosa en la Restauración. Historia de los heterodoxos españoles*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1984.

²⁰ M. Aub, «Retrato de Unamuno (A los 25 años de su fallecimiento)», *De Max Aub a Unamuno (Dos homenajes)*, Segorbe, Fundación Max Aub, 1998, págs. 9-10.

Que Unamuno no cite nunca explícitamente a sus interlocutores, ni mencione sino alusivamente sus obras, no invalida ni mucho menos la hipótesis. Cuando uno se adentre en el taller artístico-ideológico de la creación unamuniana y logre familiarizarse con un estilo impersonal que delata empero la verdadera personalidad de Unamuno, se aclarará el porqué de esa nómina.

Mientras tanto, apostemos a que Unamuno podría haber buscado y elegido el recurso discursivo —la ironía— y el género —la novela— que le iban a permitir ser crítico al tiempo que le evitarían caer en la sangrienta polémica. Unamuno no ataca nunca directamente, pero no se cansa de criticar implícitamente. Son precisamente sus elecciones genéricas y estilísticas las que me hacen pensar que Unamuno es un escritor sumamente irónico —no un autor satírico ni menos aún un polemista—. Y lo es ante todo gracias a un estilo inconfundible. ¿Un *estilo* inconfundible?

Ante todo, lo que casi todos creen saber: ¡la etimología! El estilo —o estilete— era aquel punzón con que los antiguos escribían, en la escuela de primeras letras, sobre tablillas enceradas, como nuestros niños con un pizarrín sobre una pizarra. Y ese estilo podía ser un arma, y hasta mortífera. Hay canonizado un santo maestro de escuela, a quien se dice que sus discípulos, que eran paganos, por ser él cristiano, le mataron, martirizándole —es decir, atestiguándole— con sus estilos. O sea, que le estilizaron. Y ¡cuántos maestros no han sido así estilizados por sus discípulos! Que esta es la *disciplina* —o sea disciplina— de ciertos discípulos. Y vea el lector cómo cuando hay quien bien las pastoree son las palabras, las palabras vivas, las que procrean y nos dan conceptos vivos.

Sírvannos de transición esas líneas sacadas de uno de los más bonitos libros de estilo²¹ que conozco para adentrarnos un poco más en el taller artístico-ideológico del autor, así como en el estudio estilístico de las relaciones de Unamuno con los «maestros». Y qué duda cabe de que, en términos rigurosos, el primer y único de ellos es Marcelino Menéndez Pelayo.

2. UNAMUNO Y SU «MAESTRO», DON MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO

En los preliminares, he adelantado que mi estudio estilístico de *Niebla* acaso haya suscitado alguna enmienda por parte de quien puede presumir de un amplio y profundo conocimiento tanto de la obra de Miguel de Unamuno, como de la de sus maestros. Puedo precisar ahora que me estaba refiriendo al papel más *implícito* que *explícito* que, en mi opinión, la obra de Menéndez Pelayo podría haber tenido en la configuración de la obra literaria de Unamuno. Y al hecho de que el profesor Morón Arroyo tuvo a bien considerar esta idea —aún en ciernes— en uno de sus recientes trabajos.

Así, al concluir un muy sugerente artículo sobre *En torno al casticismo* (ar-

²¹ M. de Unamuno, «Estilo y pluma», *Alrededor del estilo*, O. C., XI, Barcelona, Vergara, 1958, págs. 792-793.

título en el que se exponen además los fundamentos de un análisis semiótico del texto literario que pudiera yo compartir de no haberlos visto puestos en tela de juicio por el *estilo alusivo y polifónico* de Unamuno), el profesor Morón Arroyo volvió a recordar que «la relación de Unamuno con Menéndez Pelayo no está bien estudiada»²².

Y no volvería sobre este punto, ni insistiría en ello, si, después de mencionar las tres páginas *explícitamente* dedicadas a «D. Antolín S. Paparrigópulos *alias* Ménendez» (páginas que se pueden resumir diciendo que «se suelen citar las expresiones contra la erudición, y recordar que el Antolín Sánchez Paparrigópulos de la novela *Niebla* puede ser una caricatura del sabio cántabro»²³), el profesor Morón Arroyo no hubiera añadido un «pero», que, de verificarse, pudiera invalidar la pertinencia de una hipótesis de lectura mucho más amplia. (Hipótesis que tiene mucho que ver con la cita de Strauss sobre el arte de escribir entre líneas, por una parte, y con el juicio de M. M. Campomar Fornieles sobre la naturaleza polémica de buena parte del material histórico-literario del siglo XIX, por otra.)

Sin embargo —matizaba Morón Arroyo—, *Unamuno afirmó que se trataba de la «escuela menendezpelayesca», no del maestro*. En esa escuela se engloban Navarro Ledesma, Cotarelo, Bonilla y San Martín, Rodríguez Marín, Serrano y Sanz, e incluso algún extranjero como Farinelli. Todos ellos eran para Unamuno acarreadores de datos, no verdaderos historiadores. *De Menéndez Pelayo en cambio, no dijo nunca eso*. Por de pronto, Unamuno confesó que Menéndez Pelayo era el español de quien más había aprendido; recordó siempre con gratitud el que le votara a favor en la cátedra de griego de Salamanca, que tanto condicionó su vida; admiró siempre el inmenso saber, *pero disintió de él en intereses intelectuales, en estilo intelectual y sobre todo en filosofía*. Para Unamuno la inmersión de Menéndez Pelayo en la erudición fue una manera de esquivar el enfrentarse con el problema de la fe («mirar a la Esfinge cara a cara») [los subrayados son míos].

Después de sacar del olvido las escasas alusiones a Unamuno que se pueden encontrar en el *epistolario de y a Menéndez Pelayo*, y de citar las tres cartas que restan de un cruce de misivas posiblemente algo más amplio entre ambos autores, el profesor Morón Arroyo concluía su larga nota al pie contraponiendo la labor de los dos españoles.

Menéndez Pelayo intentó construir la general y grande historia de la cultura española. Es hombre de pasmosa erudición de detalle, portentosa capacidad de síntesis, y buscó una expresión artística digna de la grandeza de su tema. Despre-

²² C. Morón Arroyo, «En torno al casticismo y el ideario del primer Unamuno», *La crisis española de fin de siglo y la generación del 98*, Actas del simposio internacional, Barcelona, noviembre de 1998, (Eds. A. Vilanova y A. Sotelo Vázquez), Barcelona, PPU, 1999, págs. 118-119, n. 27.

²³ En realidad, estas tres páginas (págs. 80-83) no son sino un fragmento de uno de los dos capítulos (págs. 77-100 y 171-186) en los que intentaba profundizar en el *sentido* de una relación que, a mi parecer, se inscribía *como una filigrana* en toda la novela, llegando a determinar tanto su contenido como su estructura. Por ello, por *escribirse y leerse solamente entre líneas* la relación Unamuno/Menéndez Pelayo se desentraña no tanto a partir de un rastreo de *declaraciones explícitas* de Unamuno sobre el antiguo profesor, sino más bien a partir de los *indicios estilísticos* de *Niebla* que remitirían *implícitamente* a la figura y la obra de Marcelino Menéndez Pelayo.

ció el periodismo y el ensayismo, los géneros literarios con los que Unamuno se propuso «remejer» a sus compatriotas. Solo el Unamuno universitario aspirante a filólogo pudo pensar en algún momento seguir los pasos del maestro²⁴.

Más allá de las distintas valoraciones que la obra de Menéndez Pelayo pueda merecerse —incluso revisada²⁵—, no creo equivocarme si sugiero que este balance sacado de las declaraciones *explícitas* de Unamuno respecto de la obra de Menéndez Pelayo, así como de las pocas referencias a Unamuno que se pueden rastrear en el susodicho *epistolario a Menéndez Pelayo*, puede leerse como una «respuesta indirecta» a mi propio análisis.

Desafortunadamente, mucho me temo que el «pero» nazca de un malentendido respecto del objetivo que yo había perseguido al poner en entredicho la «admiración» que Unamuno hubiera podido expresar *explícitamente* hacia Menéndez Pelayo, y más aún respecto de su obra.

Por ello, y antes de seguir adelante, he de insistir en que he sacado esta conclusión sin afán polémico y sin sospechar siquiera un breve momento que podría ser un día objeto de suspicacias. Y urge que haga estas precisiones, ya que, lejos de invalidar esa hipótesis, el análisis estilístico de *San Manuel Bueno, mártir* primero, de *Amor y pedagogía*, luego, han corroborado la idea expresada por primera vez en *Niebla*.

Aunque ha pasado desapercibido, creo que uno de los primeros interlocutores del Unamuno novelista fue Menéndez Pelayo, o mejor dicho, el contenido de las obras polémicas del joven historiador novel. En ese sentido, creo que no es de descartar la idea de que parte de la obra literaria de Unamuno pueda leerse como una respuesta *implícita* a la obra de Menéndez Pelayo, corifeo de mayor renombre de una historia «ortodoxa» de España y los españoles.

Si bien saca una conclusión que luego se opondría a la mía, nótese que la idea de un posible diálogo Unamuno/Menéndez Pelayo puede encontrar fundamento en el profesor Morón Arroyo, quien hacía la siguiente observación acerca de *En torno al casticismo*:

En el plano de los axiomas se puede discrepar de un autor, y en cambio concordar con él en temas menos universales. Un ejemplo son las relaciones de Unamuno con Menéndez Pelayo. Algunos testimonios permiten pensar que el proyecto existencial e intelectual de Unamuno se definió en consciente oposición al sabio cántabro. Pero lo que dice sobre Calderón en *En torno al casticismo* se funda en lo dicho por Menéndez Pelayo en 1881, al que cita profusamente en el libro [...] ²⁶.

Y aun cuando resalta luego que «el estudio del contexto intelectual del Unamuno joven no se puede realizar dignamente en un artículo» ²⁷, viéndose, pues,

²⁴ C. Morón Arroyo, *op. cit.*, págs. 118-119, n. 27.

²⁵ No pretendo ignorar la labor de revisión crítica de la obra de Menéndez Pelayo —ni menos aún las manipulaciones a las que pudo dar lugar—. Véase, en particular, *Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983 o los *Estudios sobre Menéndez Pelayo* recogidos en el *Número extraordinario en Homenaje a Don Manuel Revuelta Sañudo*, BBMP, 1994.

²⁶ C. Morón Arroyo, *op. cit.*, págs. 113-114.

²⁷ *Ibid.*

en la obligación de contentarse con una presentación esquemática, el profesor Morón Arroyo vuelve sobre este punto al final de su artículo y reitera que «pasando ahora de los presupuestos filosóficos y del ambiente europeo a la imagen de la historia de España en el primer Unamuno, la principal fuente es Menéndez Pelayo».

La visión de Calderón como el casticista frente a Shakespeare como el auscultador de hombres, y la preferencia por Fr. Luis de León sobre los místicos son dos ideas clave de Menéndez Pelayo. De hecho, con respecto a los místicos la valoración de Unamuno será muy distinta en los años posteriores, y cuando Menéndez Pelayo vio el uso que se había hecho de las conferencias que dio sobre Calderón en 1881, publicó otro estudio declarando que no quería que su visión juvenil fuera mal empleada en contextos que le disgustaban²⁸.

Matices y precisiones del crítico que motivaron la ya citada y larga nota al pie en la cual se esbozaba entonces un balance de la relación Unamuno/Menéndez Pelayo. No es aquí el lugar para examinar, con más detalles, cuál sería, de hecho, la posición exacta de ambos autores respecto, por ejemplo, a Calderón. En cambio, sí es necesario recordar que ni Calderón, ni luego Cervantes –ni tampoco otros muchos autores españoles– quedaron al margen de los proyectos –a menudo excluyentes– de construcciones nacionalistas²⁹. Lo que puede hacer pensar que al hablar de Calderón no nos situaríamos tanto en el plano de «temas menos universales» como en el «plano de los axiomas».

Por ello, por compartir con el profesor Morón Arroyo la idea de que «Unamuno disintió de Menéndez Pelayo en intereses intelectuales, en estilo intelectual y sobre todo en filosofía», me resulta difícil deducir una admiración sin reserva de Unamuno hacia Menéndez Pelayo de unas posibles congruencias en las «citas calderonianas». Y sin decir nada de la idea de acercar a los dos autores en torno a posibles paralelos entre sus respectivas ideologías, me resulta más difícil aún admitir una posible adscripción de Unamuno a la visión de España defendida por Menéndez Pelayo.

De hecho, en otro trabajo dedicado a *En torno al casticismo*, el profesor Morón Arroyo escribe que «la postura de Unamuno frente a Menéndez Pelayo tiene muchos matices, pero predominan el respeto y la admiración a pesar de las objeciones». Y si bien se subraya que Unamuno reflejó ahí la guerra ideológica que reinaba entre dos posturas extremas (entiéndase, las dos Españas de Campomar Fornieles) en nota al pie se lee también que

²⁸ C. Morón Arroyo, *op. cit.*, pág. 118.

²⁹ Véase el reciente libro de J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001, en particular págs. 453-457. En estas páginas, el autor vuelve sobre el valor del «brindis a Calderón». Siguen siendo también de imprescindible consulta numerosos estudios de J.-C. Mainer, entre los cuales, son de destacar «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», en *Estudios de historia de España. Homenaje a Manuel Tuñón de Lara*, Madrid, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1981, págs. 435-472, así como «La invención de la literatura española» y «Tres lecturas de los clásicos españoles (Unamuno, Azorín, y Antonio Machado)», en *Historia, literatura, sociedad (y una coda española)*, Madrid, Biblioteca nueva, 2000, págs. 153-190 y págs. 193-227.

Menéndez Pelayo representa para Unamuno a la vez el casticismo y la apertura a Europa, si bien Unamuno señala en él una evolución desde el dogmatismo juvenil a una postura abierta en la madurez. «Menéndez Pelayo... que surgió a la vida literaria defendiendo con brío en *La ciencia española* la causa del casticismo, dedica lo mejor de su *Historia de las ideas estéticas en España*, su parte más sentida, a presentarnos la cultura europea contemporánea, sazónándola con una exposición aperitiva» (III, 172). La postura de Unamuno frente a Menéndez Pelayo tiene muchos matices, pero predominan el respeto y la admiración a pesar de las objeciones. De hecho, *Menéndez Pelayo no cuadra en ninguno de los dos polos de la polémica. Como después Unamuno, trató de trascenderla llegando a las raíces. Pero, a diferencia de Unamuno, Menéndez Pelayo despreciaba el periodismo y el ensayismo, y pensaba que para hablar de historia hay que subyugar la intuición y la ideología al testimonio de los documentos*. Por eso se hizo cada vez más positivista y escudriñador de archivos³⁰.

Las cursivas son mías y pretenden llamar la atención sobre el hecho de que —antes siquiera de que haya decidido adentrarme en la lectura de las obras polémicas de Menéndez Pelayo— esa conclusión es, entre otras muchas cosas, la que pone en entredicho una lectura estilística de la obra literaria de Unamuno que no pasa por alto las informaciones contenidas en los sucesivos prólogos y epílogos —como ha sido costumbre hacerlo—, ni se deshace de los elementos que parecen ajenos a la comprensión del relato, ni finalmente, y por obvio que parezca, no rebaja la «filosofía de Unamuno» al mensaje expresado por uno solo de sus protagonistas, elegido de forma arbitraria por los críticos en cuanto doble autobiográfico del autor.

Al querer intentar solucionar los muchos enigmas, contradicciones o paradojas que, en mi opinión, seguían planteando las obras narrativas de Unamuno, me vi abocada a prestar más atención al *mensaje implícito* y a lo que solamente podía oír quien estuviera dispuesto a *leer entre líneas*. Son esas paradojas, esas contradicciones, cuando no esas supuestas incoherencias presentes en *Niebla*, en *San Manuel Bueno, mártir* y en *Amor y pedagogía* —por citar sólo las tres obras que he estudiado muy detenidamente— las que me llevaron a salir de la ficción y a adentrarme en la lectura de las polémicas obras de juventud del crítico santanderino, así como en las obras de los krausistas españoles.

Y el conocimiento ya de primera mano de las obras de *uno y otros* —que no son los *hunos* y *hotros* unamunianos que sí nacieron, sin embargo, en la estela de *aquél y éstos*— me obliga a discrepar hoy no solamente de esa valoración última de las obras de Unamuno y Menéndez Pelayo, sino también y ante todo de la admiración de Unamuno por la obra de Menéndez Pelayo que, según el profesor Morón Arroyo, predominaría a pesar de las objeciones —único punto que, en definitiva, debe importarnos aquí—.

Si bien Unamuno parece haber reconocido *implícita y explícitamente* cierto mérito a la *Historia de las ideas estéticas en España*, si pudo señalar *explícitamente* una evolución desde el dogmatismo juvenil de Menéndez Pelayo a una postura

³⁰ C. Morón Arroyo, «Alma nacional», *El joven Unamuno en su época*, (coord. T. Berchem y H. Laitenberg), Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1998, pág. 12, n. 2.

—más— abierta en la madurez, y aun cuando separa a Menéndez Pelayo de sus secuaces, que yo sepa, Unamuno jamás llegó a considerar *Historia de los heterodoxos españoles* como un libro de historia en el que el autor hubiera sido capaz de subyugar la intuición y la ideología al testimonio de los documentos —y sólo a duras penas debió de reconocerlo de *Historia de las ideas estéticas*—.

Así, cuando en 1932, a raíz de la segunda edición de *Historia de los heterodoxos españoles* y muerto desde hacía veinte años el autor, Unamuno, al hablar —¿por primera vez?— *explícitamente* de ella, no dijo otra cosa sino: «¡Qué obra de periodista! De periodista, sí. ¡Y no era chica la ojeriza que don Marcelino le había cobrado al periodismo! [...] ¡Y hojas volantes las páginas del libro, profundamente periodístico, de don Marcelino! ¡Hojas volantes! Y días, y años, y siglos volantes y volanderos». Y mientras separó a Menéndez Pelayo de sus secuaces, también afirmó que «en todo su juicio sobre el siglo XIX, el de la revolución liberal, se ve que don Marcelino no logró penetrar en el fondo de él, no logró ver la agonía de una fe que se le antojaba sin heterodoxias apenas»³¹.

Y no diré más aquí de lo que pudo declarar *explícitamente* Unamuno acerca de su maestro, acerca de «los maestros». Por mi parte, pienso hoy que lo más íntimo de sus pensamientos respecto de todos ellos sigue escondido en sus novelas —y en sus ensayos—. Son ellas las que deberían servirnos de guía para conocer en toda su complejidad a Unamuno y a su época. Mas lo que nos faltaría entonces sería una «verdadera estilística» que permitiera *leer entre líneas* e interpretar con mayor seguridad la obra narrativa —y ensayística— de un escritor heterodoxo.

No creo equivocarme si digo que *Amor y pedagogía*, *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más* —y sus respectivos segundos prólogos añadidos en 1934², 1935³, y 1933— delatan que, hasta el final de su vida, y mucho más allá de cierta «incomprensión» de Menéndez Pelayo para con sus coetáneos, lo que más debió de disgustar a Unamuno fue el tono polémico y satírico que el joven Menéndez Pelayo utilizó para atacar —injustamente— a varias generaciones de krausistas, los heterodoxos de la España decimonónica.

Eso es lo que revela *implícitamente* el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, escrito en 1933, en el que *entre líneas* se puede *leer* una condena de la intransigencia del joven polemista.

De la misma manera, no tengo la menor duda de que en el *Apéndice* al *Tratado de cocotología* de *Amor y pedagogía*, redactado en 1934, son las manipulaciones a las que estaban dando pie las obras de Menéndez Pelayo en mano de la derecha española —y muy en particular *Historia de los heterodoxos españoles*— las que debió de temer, no sin razón, Unamuno.

Si sigue siendo demasiado temprano para que perfile la hipótesis que fundamentada en Strauss pretenda comprender por qué el Unamuno maduro no atacó nunca explícita y abiertamente a Menéndez Pelayo, ni a otros muchos de sus contemporáneos de los que discrepaba —hipótesis que deberá ir más allá de la supuesta «cobardía» invocada por el joven Unamuno—, es hora de que veamos cómo se las arregló para soltar en indirectas lo que pensaba realmente de las obras del santanderino. Y quizá no solamente de las suyas, sino también de las de quienes fueron blanco privilegiado de ellas.

³¹ Cf. M. de Unamuno, «Don Marcelino y la Esfinge», *O. C.*, V, págs. 505-508.

3. HUELLAS DEL IDEARIO (RELIGIOSO) KRAUSISTA EN *SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR*

Por más que mi intento de leer *Niebla* en clave irónica me hubiera convencido de que los hallazgos cervantinos de los que había echado mano Unamuno para tejer su obra ficticia no se reducían a unos inocentes juegos estéticos, por más que las elucubraciones y declaraciones del autor acerca del *estilo* me hubieran convencido de la necesidad de profundizar en el valor de la ironía, he de confesar que difícilmente veía cómo podría justificar la pertinencia de un enfoque similar una vez intentara proyectarlo, por ejemplo, en *San Manuel Bueno, mártir* —y tres historias más—.

Y la iniciativa parecía tanto más difícil cuanto que tenía muy presente cómo se suele leer —¡ojalá pudiera escribir se solió leer!— esa novela. Para empezar, no es inútil recordar que, por un lado, se ha solido esgrimir *San Manuel Bueno, mártir* como prueba del carácter resueltamente «autobiográfico» de toda la obra narrativa de Unamuno. Por otro lado, de forma muy sistemática, se ha leído la novela prescindiendo del prólogo y las «tres historias más» que acompañaban la edición de 1933, edición definitiva del texto. De ahí que, hasta ahora, me haya referido a *San Manuel Bueno, mártir*, separando luego, entre rayas, y tres historias más.

Sin embargo, qué duda cabe —decía yo, hace tiempo ya— de que los efectos de lectura e interpretación que se desprenden de *San Manuel Bueno, mártir* no son en absoluto iguales cuando se lee esta novela aisladamente y cuando se compagina esta lectura bien con la de *Don Sandalio, jugador de ajedrez*, bien con la de *Un pobre hombre rico* o *El sentimiento cómico de la vida*, por citar sólo las dos novelas contemporáneas de *San Manuel Bueno, mártir*. Efectos de lecturas que el prologuista no perdió de vista cuando escribió, por ejemplo:

Si a alguien le pareciere mal que junte en un tomo a *San Manuel Bueno* con *Un pobre hombre rico*, póngase a reflexionar y verá qué íntimas profundas relaciones unen al hombre que comprometió toda su vida a la salud eterna de sus prójimos, renunciando a reproducirse, y al que no quiso comprometerse, sino ahorrase³².

Finalmente, tampoco es vano resaltar que en estudios de índole filosófica, histórica, etc., se ha acostumbrado citar a «Manuel Bueno» para demostrar que, al final de su vida, Unamuno, quien hasta la fecha se había dado a conocer como *excitator Hispaniae*, había defendido tesis francamente «reaccionarias».

Son numerosos los críticos que han defendido y defienden este planteamiento, pero quizá sea C. Blanco Aguinaga quien mejor supo reflejar los problemas que planteaba esa interpretación. Así, después de bosquejar el argumento de la novela, el crítico escribía:

Nada, pues, más lejos del Unamuno agonista y despertador de conciencias que el creador de este párroco [...] y de este Lázaro al revés [...]. Con la creación

³² M. de Unamuno, «Prólogo» a *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, pág. 21.

de estos dos personajes que, a falta de fe, buscaban la paz para sí y para sus hijos y hermanos todos, *Unamuno* [...] *parece renegar de su vida de luchador* para volver al seno más negativo de la parte contemplativa de su ser [...] ³³ [los subrayados son míos].

Interpretación que, una vez compaginada con «las ideas y los problemas centrales que ocuparon a Unamuno en muchas otras obras suyas», llevaba a Blanco Aguinaga a sostener que

nuestro autor rechaza aquí su vieja idea de la lucha (oponiéndose, de paso, al concepto socialista de la lucha de clases); que niega la importancia del progreso y de toda preocupación histórica; que duda del valor transcendente del modo de vida intrahistórico, y que propone el sacrificio de la conciencia personal aun a sabiendas de que el sacrificio no tiene valor objetivo alguno. Todas las soluciones a que Unamuno quiso agarrarse en diversos momentos de su vida para resolver sus problemas aparecen, pues, rechazadas o puestas en duda en *San Manuel Bueno, mártir*³⁴.

De ser ésa la interpretación correcta y última de la novela, estaríamos abocados a declarar que *San Manuel Bueno, mártir* testifica la negación más rotunda que se pueda dar de la trayectoria del intelectual comprometido, encarnado hasta entonces por Unamuno. Afortunadamente, las cosas no eran tan fáciles. Y no es de extrañar, por tanto, que esa conclusión interpretativa no fuera óbice para que Blanco Aguinaga afirmara —y estamos aquí en la encrucijada de su crítica—: «...Y, sin embargo, más de una vez la lectura de *San Manuel Bueno, mártir* nos ha sumido en dudas».

Junto a los ánimos que me han propiciado Pedro Ribas y Manuel Urrutia —ambos grandes conocedores de la vertiente filosófica y política de la obra de Unamuno— son «esas dudas» lo que me convenció de la necesidad de seguir la iniciativa del crítico. ¿Quizá yo no errara del todo el camino cuando pensaba que existía otra manera de leer *San Manuel Bueno, mártir*? ¿Quizá la forma más sencilla de reconciliar a Unamuno consigo mismo podía residir en una lectura de la novela en clave irónica, o sea ¡heterodoxa!?

Con estos interrogantes, retomé el rumbo de la conclusión que había sacado de *Niebla*, es decir, de una conclusión que apuntaba un posible valor ideológico y no solamente estético de los elementos ironizados y parodiados. Y con ello, una visión de la ironía que se acomoda mejor a su origen socrático y posterior transformación cervantina que a su acepción en el romanticismo alemán, recogida luego en las lecturas posmodernas³⁵.

³³ C. Blanco Aguinaga, «Sobre la complejidad de *San Manuel Bueno, mártir*, novela», *Nueva revista de Filología Hispánica*, año XV, 1961, 3-4, en *Miguel de Unamuno. El escritor y la crítica*, (A. Sánchez Barbudo, ed.), Madrid, Taurus, 1990², pág. 275.

³⁴ *Ibid.*, pág. 276.

³⁵ Más deudora de la tradición retórica (de los tropos y otras figuras de pensamiento) y de la concepción romántica de la literatura (en la cual la ironía ha llegado a desempeñar un papel clave) que de la acepción socrática de la voz (que unía recurso discursivo y visión filosófica del mundo), la ironía se ha convertido en un comodín casi sinónimo de «literariedad» o «metaliteratura». Si bien es innegable que los románticos hicieron de la ironía «el pivote central de la nueva estética», con Jankélévitch podremos medir toda la distancia

Por lo que se refiere a Cervantes, cómo olvidar la lección sacada de V. Gaos y encontrada luego en E. Asensio. Al comentar la doble ejemplaridad —estética y moral— reivindicada por Cervantes para sus *Novelas ejemplares*, V. Gaos recordaba que «en materia de moral, abundaban los casuistas refinados y expertos, a los que ni Cervantes ni nadie podría haber engañado. Las novelas de Cervantes no eran abiertamente inmorales, y con esto bastaba para evitarle a su autor un tropiezo. Pero de no ser inmorales a ser moralmente ejemplares hay una gran distancia que no podía salvarse por más prevenciones que Cervantes tomara»³⁶.

De la misma manera, al comentar el «Retablo de las Maravillas», uno de los *Entremeses* más famosos pero también más audaces de Cervantes, E. Asensio ponía de relieve que si el tema tenía notables antecedentes y escenificaba una burla con antiguas raíces folklóricas, «nadie había satirizado las ridículas pretensiones de una clase social envanecida de su pureza de sangre con tan audaz ironía como Cervantes en este entremés, *que toma partido en la contienda* acerca de la limpieza de sangre *que desgarraba la sociedad española*»³⁷.

Estas observaciones bastarían para realzar la relación entre recurso discursivo y crítica ideológica, a la que he aludido antes de citar a los críticos cervantinos. Mas, si nos fijamos en la idea de Asensio que he destacado en cursiva, es decir, en que al echar mano de la ironía «Cervantes toma partido en la contienda que desgarraba la sociedad española», veremos, por añadidura, que, sin que se pierda su valor estético, se disipa la posibilidad de la «gratuidad», o mejor dicho el supuesto carácter lúdico del recurso. Es decir también, que desputa por fin la dimensión de compromiso del *ironista*, que no dudo en relacionar con lo que Jankélévitch ha llamado el circunloquio de lo serio. Circunloquio que, a su vez, se debe relacionar con el origen socrático del concepto —y también, ¡cómo no!, con el trágico final del *ironista* por antonomasia—. «El juego existe para la risa y para el placer» —empieza por decir Jankélévitch—.

Además, no tiene consecuencias ni repercusiones póstumas: crea una especie de oasis en medio de la vida seria, instala su jardín cerrado en el tiempo aparte del ocio y la recreación [...]. Ahora bien, la ironía, en cambio, no es un paréntesis ni un enclave dentro del contexto general de lo vivido, o de lo Serio, que constituye igualmente la totalidad a la que por destino pertenecemos. [...] es probable que la ironía sólo sea una seriedad un poco complicada; la ironía es un circunloquio de la seriedad. Porque todo lo humano es serio [...]»³⁸.

Porque todo lo humano es serio y, porque siendo irónico Sócrates era también serio, no es de sorprender que el filósofo acabara pagando con su vida el

que separa esa ironía de la genuina ironía de Sócrates. «La ironía socrática impugnaba solo la utilidad y la certidumbre de una ciencia de la naturaleza; la ironía romántica impugnará a comienzos del siglo XX, la existencia misma de la naturaleza. [...] En realidad, esa ironía no es [...] sino una borrachera de subjetividad trascendental. [...] Así, mientras la sabiduría socrática desconfía tanto del conocimiento de sí mismo como del conocimiento del mundo, y llega al saber de su propia ignorancia, la ironía romántica, en cambio, sólo aniquila el mundo para tomarse más en serio a sí misma» (V. Jankélévitch, *La ironía*, (trad. R. Pochtar), Madrid, Taurus, 1982, pág. 17).

³⁶ V. Gaos, *Cervantes. Novelista, dramaturgo, poeta*, Barcelona, Planeta, 1979, pág. 89.

³⁷ E. Asensio, «Introducción» a M. de Cervantes, *Entremeses*, Madrid, Clásicos Castalia, 1970, págs. 29-30.

³⁸ V. Jankélévitch, *op. cit.*, pág. 53.

precio de sus convicciones. De ahí que, al final de su estudio, Jankélévitch no dude en declarar que el ironista se burla de los valores porque cree en ellos. En cierta medida, la ironía podría ser aún más seria que la seriedad³⁹.

Pues bien, hechas estas aclaraciones, puedo decir que es ese doble abo- len- go y el doble valor –estético por una parte, ideológico por otra parte– del re- curso lo que sigo reivindicando para la obra del escritor vasco. Es el reconoci- miento del valor ideológico –valor íntimamente relacionado con una «visión del mundo»– que tenía la ironía en las obras de sus respectivos mentores lo que, en última instancia, me ha llevado a sospechar que no se podría entender *San Manuel bueno, mártir* mientras no se relacionara la novela con el contexto histórico de la época, y, esta vez, muy en particular con lo que llamé el «ideario krausista».

Prestando de nuevo más atención a la línea discursiva (el prólogo, los co- mentarios narrativos), así como a algunas señales irónicas (unos adjetivos), es de- cir, a los indicios textuales que tendrían por función despertar nuestra suspicacia respecto del objetivo perseguido por el autor, me di cuenta de que las ideas de- fendidas por Manuel Bueno –ideas heterodoxas– remitían a ese ideario krausista. Y eran conforme con ese ideario, tanto desde el punto de vista religioso (credo, sinceridad y discreción con las mujeres y los niños, tolerancia, etc.), como desde el punto de vista socio-político (el polémico tema de los sindicatos).

En cuanto se *leía* la novela *entre líneas* sin deshacerse de ningún elemento y sin emparentar a Unamuno con su personaje, resultaba difícil alegar que San Manuel era un «cura renegado», cuando no un «ateo», y más aún sostener que Unamuno se había contradicho o había renegado de sus más íntimas conviccio- nes. Entonces, lejos de resultar una novela reaccionaria y sin tener que apiadarse de una supuesta involución de Miguel de Unamuno, se podía empezar a consi- derar que con *San Manuel Bueno, mártir –y tres historias más–* Unamuno había puesto un punto redondo a su trayectoria novelística.

Ahora bien, igual que en *Niebla*, debo añadir que había más, ya que Una- muno no se había contentado con poner en escena a un krausista cualquiera. Al hacerlo en cuanto confesión póstuma, había vuelto a integrar formalmente en la obra un género literario muy parecido al que un krausista de carne y hueso (Gu- mersindo de Azcárate) había utilizado para dar a conocer *Minuta de un testamen- to*, es decir, su autobiografía ficticia. Es decir, parecía repetirse la hazaña cervanti- na que he mencionado antes, al hablar en *Niebla* de los prólogos de tintes menendezpelayescos.

Finalmente, y, a mi modo de ver, es lo más importante, todo indicaba que, igual que en *Niebla*, la proeza unamuniana no se ceñía siquiera a esta doble recu- peración de paralelos temáticos y estructurales entre las dos obras, ya que podían ser algunos de los juicios más duros de Menéndez Pelayo respecto de los krausis- tas lo que *implícitamente* se ponía en entredicho en el marco introductorio. Aho- ra era precisamente en el epílogo donde un tal Miguel tomaba la palabra para afirmar primero que «la novela puede ser historia».

³⁹ V. Jankélévitch, *op. cit.*, págs. 146-147.

Y ahora, antes de cerrar este epílogo, quiero recordarte, lector paciente, el versillo noveno de la Epístola del olvidado apóstol San Judas —lo que hace un nombre!—, donde se nos dice cómo mi celestial patrono, San Miguel Arcángel —Miguel quiere decir «¿Quién cómo Dios?», y arcángel, archi-mensajero—, disputó con el Diablo —Diablo quiere decir acusador, fiscal— por el cuerpo de Moisés y no toleró que se lo llevase en juicio de maldición, sino que le dijo al Diablo: «El Señor te reprenda.» Y el que quiera entender que entienda.

Dado el contexto y la época de conflictos y tensiones religiosas en la que se escribió la obra, creía —y sigo creyendo— que el deseo y la advertencia expresados ahí podrían ser leídos —tal y como nos invitaba a hacerlo el narrador con la última frase de la cita aquí reproducida, que de otro modo resultaba incomprensible— como un guiño irónico, pero nada gratuito, a una de las más crueles sentencias de Menéndez Pelayo.

De hecho, había pocas líneas más representativas de la falta de comedimiento que las que el joven erudito cántabro dedicó, por ejemplo, a Fernando de Castro, de quien no vaciló en declarar que «tratándose de un cura renegado, poco importa que fuera más o menos áspero el sendero que eligió para bajar a los infiernos»⁴⁰.

En cambio, la «moraleja» del versillo noveno de la Epístola de San Judas podía ser leída como la atinada corroboración por parte del epiloguista de las convicciones y creencias más sinceras de algunos de los krausistas. Pienso en particular en Gumersindo de Azcárate, cuyo testador ficticio, después de la larga confesión, intentaba tranquilizar a su mujer acerca de su destino póstumo refiriéndose al mismo episodio del Evangelio.

Y antes de que se me acuse de parcialidad a la hora de sacar una conclusión —¿ya definitiva?— respecto de la relación de Unamuno con uno y otros *maestros*, antes de que pueda exponer —con Strauss— cuáles son los móviles —y las convicciones filosóficas— que podrían haber llevado a Unamuno a preferir utilizar otra vez estrategias alusivas para tratar de un tema tan candente como era el de la cuestión religiosa, me resta por examinar ahora por qué se puede decir que es con *Amor y pedagogía* con la que Unamuno tomó, por primera vez, el rumbo cervantino⁴¹ —de forma insuperable además—.

⁴⁰ M. Menéndez Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles, II*, Madrid, CSIC, 1992, p. 1315.

⁴¹ Al leer el muy sugestivo análisis de *Paz en la guerra* de J. Juaristi, quien destaca la presencia de elementos de la novela fuerista en la novela unamuniana, se puede incluso pensar que Unamuno no ha hecho más que recorrer ese sendero cervantino. Según Juaristi, «*Paz en la guerra* es la más contundente refutación de la literatura histórico-legendaria que comienza con el *Voyage en Navarre* y llega a su culminación en *Amaya*, pero la ruptura unamuniana se produce desde el interior mismo de aquella tradición literaria, mediante una magistral utilización homeopática de sus mismos recursos narrativos» (*El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*, Madrid, Taurus, 1987, pág. 268).

4. AMOR Y PEDAGOGÍA: EN LA ESTELA DE CERVANTES, A LA ESCUELA CON LOS MAESTROS KRAUSISTAS

Si en un primer momento había creído que *San Manuel Bueno, mártir* iba a ser la novela de Unamuno que pondría en entredicho el intento de leer su obra en clave irónica, fue, en realidad, *Amor y pedagogía*, es decir, la única novela del escritor que de forma casi unánime había sido reconocida como «irónica», la que más y mayores problemas me planteó para llevar a buen puerto mis análisis estilísticos.

Ya superado el escollo, puedo confesar que si me resultó tan difícil cumplir con el propósito que me había fijado, fue precisamente porque se había calificado esa novela de «irónica», sin que nunca nadie explicara luego lo que entendía por ello, ni sobre todo intentara explicar por qué Unamuno podría haber elegido este recurso discursivo (cuyas manifestaciones, como mucho, se habían ido catalogando) para contarnos las mal(andezas) de Apolodoro, hijo de Avito y Marina, candidato a genio y pupilo de don Fulgencio, el filósofo extravagante. O, por decirlo de otra manera, ¿a qué venían tantas paradojas y juegos de palabras, tantas combinaciones e incluso unas pajaritas de papel, si solamente se trataba de dar a conocer una novela íntimamente relacionada con el mundo de la educación (la *pedagogía*) —y quizá con la familia (¿el *amor*?)— como indicaba el título?

E ironías de la suerte, si el marco introductorio había sido poco atendido en la valoración de otras novelas de Unamuno, en *Amor y pedagogía*, en cambio, el prólogo de 1902, es decir, el de la primera edición, iba a ser valorado... ¡sobremodera!

Así, a la hora de explicar las —aparentes— incongruencias entre forma («a muchos parecerá esta novela un ataque, no a las ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas») y contenido («es la presente novela una mezcla de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo») de la novela, se solió —se suele— dar por entendido que no había que buscar más allá de la primera frase del texto.

¿No rezaba así el *incipit* del prólogo de 1902 que parecía haber sido escrito adrede para disculpar al crítico por no dar en el clavo?

Hay quien cree, y pudiera ser con fundamento, que esta obra es una lamentable, lamentabilísima equivocación de su autor. El capricho o la impaciencia, tan mal consejero el uno como la otra, han debido de dictarle esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla. No se sabe bien qué es lo que en ella se ha propuesto el autor, y tal es la raíz de los más de sus defectos. Diríase que, perturbado tal vez por malas lecturas y obsesionado por deseos poco meditados, se ha propuesto ser extravagante a toda costa, decir cosas raras, y, lo que aun es peor, desahogar bilis y malos humores. Late en el fondo de esta obra, en efecto, cierto espíritu agresivo y descontentadizo.

Ya que he recordado el trágico final de Sócrates y que me faltan pocas «pruebas» para «demostrar» que Unamuno es un escritor irónico, puedo adelantar

aquí que al invocar esa declaración para explicar la novela vemos cómo un autor puede convertirse en la primera víctima del arma de doble filo que deja en manos de sus lectores y críticos al legarles una novela tan sumamente irónica —¿demasiado irónica?—, tanto que resulta realmente difícil «saber qué es lo que en ella se ha propuesto el autor».

Ahora bien, después de mis intentos de comprender la *ironía* y su plasmación en la obra unamuniana, es verdad que, con el prologuista ficticio «nos resistimos a creer que [el autor] no se proponga más que hacer reír a unos y escandalizar a otros».

Después de pasar revista a más de veinte contribuciones que trataban de *Amor y pedagogía*, me di cuenta de que, con unas leves variantes, se repetía el escenario interpretativo de siempre. Es decir, mientras se ponía excesivo énfasis crítico sobre algunos elementos (por ejemplo, en las susodichas enigmáticas e irónicas líneas del prólogo de 1902, en el supuesto carácter autobiográfico de la novela), se pasaban por alto y no se tomaban en cuenta, y aún menos en serio, otros muchos elementos (entre ellos, las informaciones del tardío prólogo-epílogo a la segunda edición, y curiosamente, el argumento de la novela).

Por cierto, podía resultar lógico que los críticos prestaran poca atención al triángulo familiar, ya que en 1902 el prologuista había dicho que «los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla», que «el don Avito es un pobre imbécil», que «de Marina más vale no hablar; el autor no sabe hacer mujeres». E incluso se podía darles la razón cuando decidían centrar sus análisis en don Fulgencio, que era, no lo olvidemos, «acaso la clave de la novela».

Con todo, que ello haya significado —signifique— equiparar sistemáticamente a don Fulgencio, personaje de papel y tinta, con Unamuno, hombre de carne y hueso, haciendo de él el portavoz del autor, basta para demostrar que los críticos atentos a la *evolución política* de Unamuno se equivocan cuando, al unísono, culpan a la «historiografía literaria» —¿literaria?— de haber determinado —entiéndase, sesgado— la interpretación de las ideas políticas de Unamuno⁴².

De hecho, las conclusiones a las que se llega a partir de un análisis estilístico de la obra literaria solamente corroboran el compromiso político del autor. Por ello, siento decir que no existe una «historiografía literaria», si entendemos por ello rigurosos análisis literarios de la obra literaria llevados a cabo *desde el texto literario* —y el «caso Unamuno» no debe ser un caso aislado—. En cambio, la situación en la que nos encontramos ilustraría más bien que Bajtín no erraba el camino cuando sostenía que

la estilística tradicional no conoce esa manera de combinarse los lenguajes y estilos en una unidad superior, no tiene cómo abordar el diálogo social, específico, de los lenguajes en la novela. Por eso, tampoco el análisis estilístico se orienta hacia el todo de la novela sino sólo hacia una u otra de sus unidades estilísticas su-

⁴² Cfr. I. Fox, «Los intelectuales españoles y la política (1905-1914): el caso de Unamuno», *Volumen Homenaje a Miguel de Unamuno*, (D. Gómez Molleda ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1986, págs. 157-174 y M. Urrutia, *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997, en particular, págs. 15-16.

bordinadas. El investigador pierde de vista el aspecto principal del género novelesco, sustituye por otro el objeto de la investigación, y, en lugar del estilo novelesco, analiza de hecho, otra cosa totalmente distinta. Transcribe para el piano un tema *sinfónico* (orquestrado)⁴³.

Y me parece tanto más probable o verosímil que no se equivoca el crítico ruso cuanto que es evidente que las aparentes coincidencias de raigambre «autobiográfica» que, hasta la fecha, se han esgrimido para establecer una filiación Unamuno/Don Fulgencio, no son de ninguna ayuda para desentrañar por qué este personaje era «acaso la clave de la novela».

Tampoco permiten explicar el papel que pudieran desempeñar los ficticios *Apuntes para un tratado de cocotología* que don Fulgencio entregaba a Unamuno al final de la novela. A menos, por cierto, que nos contentáramos con alegar que consagran a don Fulgencio en su papel de semi-autobiógrafo del autor. Conclusión, por cierto, ineludible después de que se ha hecho hincapié en la declarada afición de Miguel de Unamuno por las «pajaritas de papel» —a las que *de facto* se han solido rebajar los *Apuntes*—.

Conclusión ineludible, decía, aun cuando no permite explicar por qué «antes de rematar el prólogo-epílogo» de 1934 Unamuno se sintió en la necesidad de llamar la atención sobre el hecho de que «los *Apuntes para un tratado de cocotología* [...] nada tienen que ver con un tratado de modelado en papel que me comprometí a escribir —y en francés— en París».

Y a la hora de intentar encauzar la trayectoria del novelista, ¿podrá uno evitar interrogarse acerca del valor que se ha de dar a otra tardía declaración del prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*? O sea, al hecho de que, en 1934, Unamuno había escrito que «en esta novela que ahora vuelvo a prologar está en germen —y más que en germen— lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas».

¿Podría existir una relación entre *Amor y pedagogía* y *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*?, o ¿entre *Amor y pedagogía* y *Niebla*? Y, ¿cómo conciliar esta tardía valoración positiva de la novela por parte del autor con la recepción más bien mitigada que los críticos han reservado a *Amor y pedagogía*, haciendo de ella una novela de transición, o como mucho un esbozo poco o mal acabado de *Niebla*?

He aquí algunos de los mucho más numerosos interrogantes, que, a mi parecer, quedaban sin solucionar a principios de este año 2002, es decir, cien años después de la publicación de la primera *nivola* de Miguel de Unamuno. He aquí algunos de los indicios que podían delatar que estábamos delante de una novela irónica, o, mejor dicho, que parecían indicar que nos las habíamos con un escritor *heterodoxo* que, a lo largo de su trayectoria novelística, y muy en particular en *Amor y pedagogía*, habría elegido adrede unos recursos muy llamativos —la ironía— para *escribir entre líneas* ¿lo que no se atrevía a *escribir en cristiano*? Y ¿no podría ser que ¡no deseara! hacerlo?

⁴³ M. Bajtín, «La palabra en la novela», *Teoría y estética de la novela*, (trad. H. S. Kriúkova y V. Cazcarra), Madrid, Taurus, 1989, pág. 81.

Es evidente —escribía Caballé— que el autor dice menos de lo que quiere decir y sus llamadas de atención sobre ello son continuas, aunque un tanto desalentadoras: dar con la lectura acertada de un texto irónico no es fácil, menos todavía si, como el presente, resulta una invitación abierta a sumar significados. Aventuremos, pese a todo, una hipótesis: ¿es posible que la mordacidad satírica de don Miguel se ejercite a costa del krausismo y de su ideal del racionalismo armónico? ¿Acaso la diatriba unamuniana está escrita pensando en la Institución Libre de Enseñanza, con la que discrepaba en más de un aspecto? (Por ejemplo, el principio de la coeducación o bien el rechazo de la religión como materia docente). De lo contrario, ¿por qué tomar la psicología y la pedagogía —las disciplinas que en mayor medida sacaron provecho de las aportaciones de los krausistas españoles— como eje central de la burla?, ¿y por qué partir de la extravagancia como rasgo caracterizador de don Fulgencio, y aun del propio autor de la novela, cuando sabemos que la extravagancia era conducta que don Francisco Giner inculcaba a sus discípulos con el fin de combatir el conformismo reinante?²⁴⁴

Pues sí. Tiene razón Caballé —a cuya aventurada hipótesis interpretativa me había adherido hace tiempo y no tardaré en volver sobre ella—: «dar con la lectura acertada de un texto irónico no es fácil». Pero no porque la *ironía* resulte una invitación abierta a sumar significados, como dice la crítica —traicionando así, quizá sin saberlo, una concepción posmoderna de la ironía—, sino porque la ironía es ante todo un *ethos intencional del autor* —y valga el énfasis en cada uno de los tres términos—. En su originaria acepción etimológica —es decir socrática— la ironía es una invitación al diálogo, mas un diálogo de carácter muy peculiar, ya que el autor lanza la invitación al lector —oyente— amigo como una *invitación cifrada*, invitándole a que intente pensar por su cuenta lo que él ha pensado antes. Como dice Jankélévitch:

La ironía toma en consideración al otro y al mismo tiempo apuesta por su sagacidad adivinatoria; más aún: lo trata como el verdadero interlocutor de un diálogo verdadero; el ironista se coloca en pie de igualdad con sus pares; respetándolos, rinde homenaje a la dignidad del espíritu; les hace el honor de creer que son capaces de comprender... ¿Hay algo más deplorable que una ironía que cae en el vacío, porque no encuentra oídos lo bastante finos como para captarla? Por tanto, la ironía es gnóstica. La ironía (al menos la que no es mera burla desdeñosa o mofa oscurantista) estimula la intelección; despierta en el otro un eco fraternal, comprensivo, inteligente. ¡A juego ágil, oído fino! La ironía es una llamada que hay que [oír]; una llamada que nos dice ¡completaos, corregios, juzgaos a vosotros mismos! [...] *La ironía nos invita a realizar el movimiento intelectual que nos permitirá encontrar [...] la «contracifra» de las cifras, para adivinar las segundas intenciones, leer entre líneas, comprender a medias palabras.* Esa voz demoníaca nos dice: ¡Buscad, y encontraréis! Por eso establece entre las dos partes de la correlación seudológica una especie de complicidad o consentimiento clandestino basado en

²⁴⁴ A. Caballé, «Introducción» a Miguel de Unamuno, *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996¹⁸, págs. 17-18.

la estima mutua, un vínculo que tiene todas las características del Encanto⁴⁵ [los subrayados son míos].

Si aceptamos que la ironía es una llamada que hay que oír, una voz que establece entre las dos partes una especie de complicidad, ¿tenemos otro remedio que partir en busca de la *contracifra de las cifras*, en busca del *índice intencional* del autor, para evitar la deplorable situación de una ironía que cae en el vacío? Y, ¿no podemos aceptar que cuando los hay este índice se suele encontrar en los prólogos? ¿No es lo que Unamuno recordó en una carta dirigida al crítico portorriqueño J. Balseiro? En esa carta, después de distinguir las figuras del lector y del crítico, Unamuno aludió al papel interpretativo que recaía en los hombros de éste y subrayó la importancia del prólogo.

«¿Qué es, entonces, esta obra? Así ha de preguntarse el lector». Pero no; el lector no se pregunta eso. Usted, que es el crítico clasificador, y que acaso lee el libro profesionalmente, para hablar o escribir de él, sí, pero el lector no se pregunta tal cosa. Se contenta con que le emocione, divierta, instruya, sugiera —o acaso le irrite— sin preguntarse más [...]. Como tenía razón Hugo al decir que los prefacios interesan muy poco al lector que va en busca del talento del autor —en este caso se equivoca, el lector va en busca del goce de la obra— no de los puntos de vista de éste. Para quien, como usted, se proponga estudiar las ficciones de un novelista será de gran provecho el índice intencional del autor, pero para el sencillo lector, para el consumidor directo —el crítico es un intermediario— no⁴⁶.

Que así conste. Mas después de lo que he dicho más arriba acerca de la recepción de *Amor y pedagogía*, significaba que urgía que nos decidiéramos a partir en busca de este índice intencional. Más aún si se quería «utilizar» las novelas de Unamuno con otros fines que meramente estéticos, o si se quiere defender con él que «la filosofía española, está líquida y difusa en nuestra literatura, en nuestra vida, en nuestra acción, en nuestra mística, sobre todo, y no en sistemas filosóficos»⁴⁷.

En el caso de *Amor y pedagogía* urgía, pues, que intentáramos adivinar el secreto —estilístico— de don Fulgencio, «clave de la novela», y quizá no sólo de ella. De hecho, tanto desde el punto de vista ideológico, como desde el punto de vista estilístico, existen serios indicios que permiten pensar que don Fulgencio es una de las piezas clave de toda la trayectoria novelística del autor —igual que lo sería, de forma complementaria, la sombra de don Antolín Sánchez Paparrigópulos—.

Vista la complejidad del tema que me queda por tratar aquí —y que sólo difícilmente se deja resumir—, me permito remitir al lector que quiera saber más de este enigmático personaje, verdadero personaje orquesta de la novela, al prefacio de mi edición crítica de *Amor y pedagogía*. Allí se encuentran todos los elementos

⁴⁵ V. Jankélévitch, *op. cit.*, pág. 59.

⁴⁶ M. de Unamuno, «Carta a Balseiro», *O. C.*, XV, págs. 827-828.

⁴⁷ M. de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, Espasa Calpe, 1993^a, pág. 304.

que permiten entender lo que separa a don Fulgencio de don Avito, por qué se le ha podido equiparar con el autor, por qué son tan importantes para la comprensión del personaje sus obras ficticias, el *Ars magna combinatoria* y los *Apuntes para un tratado de cocotología*, etc., etc.

Aquí, centrándome en estas dos obras ficticias, me contentaré con amplificar la idea de *personaje orquesta* —guiño apenas disfrazado a la idea bajtiana de transcripción para piano de un tema sinfónico—. Son muchos los *indicios estilísticos* que permiten pensar que don Fulgencio sintetiza, al tiempo que simboliza, la dimensión teórica del krausismo —el ideal— en su triple dimensión política, religiosa y educativa. A mi parecer, las dos obras de don Fulgencio: el *Ars magna combinatoria* por una parte y los *Apuntes para un tratado de cocotología* por otra, son una síntesis (1) del *Ideal de la Humanidad para la vida*, así como de la *Análítica* de Krause, ambos traducidos del alemán al castellano, y luego divulgados por Sanz del Río; (2) de *Las doctrinas del doctor iluminado* de Francisco Paula de Canalejas; (3) del *Curso de derecho* de Ahrens; (4) de las *Lecciones sumarias de psicología* de Francisco Giner de los Ríos.

He aquí un pequeño catálogo de libros krausistas, cuyos ecos oigo en *Amor y pedagogía*. Al mencionar entre ellos el opúsculo de Francisco Paula de Canalejas, *Las doctrinas del doctor iluminado*, pretendo dos cosas: primero sacar del olvido el nombre del verdadero autor del *Ars magna combinatoria*, que no era sino el filósofo mallorquín Ramon Llull, el *Doctor Iluminado*, y segundo destapar el nombre del «krausista» que, por tanto, debía (de) esconderse detrás del *Ars magna*, o sea, Canalejas.

En cambio, al mencionar las *Lecciones sumarias de psicología* de Francisco Giner de los Ríos no pretendo recordar el nombre de quien ha llegado a erigirse como único representante del krausismo español —en particular, en los estudios literarios—, sino que deseo llamar la atención sobre el hecho de que los krausistas —entre ellos Francisco Giner— destacaron en la redacción de Manuales para la segunda enseñanza. Y he dicho entre ellos, y manuales para la segunda enseñanza, porque en lugar de citar a Francisco Giner podría haber citado a su hermano Hermenegildo, autor de una *Teoría de la literatura y de las Artes*, o al krausista extremeño Urbano González Serrano, quien tomó el relevo de Giner en el terreno de la psicología y destacó como autor de numerosos manuales de psicología destinados a la segunda enseñanza. Estas sustituciones no habrán de sorprender a quien conozca la visión del *estilo traje* de Unamuno.

Traje y estilo son una cosa misma en el fondo. Pero entendiendo por traje algo más íntimo, algo más profundo, más vivo, que los perifollos que cosen los sastres. Traje es el que uno se hace —de ordinario por el modo de llevarlo— y no el que le hace el sastre. Porque el sastre no pasa de ser un estilista. El verdadero traje, el traje espiritual, se lo hace el que lo lleva. Y de aquí el valor y sentido de las rodilleras y las coderas, símbolos de personalidad, según hemos establecido en nuestro *Amor y pedagogía*⁴⁸.

⁴⁸ M. de Unamuno, «Traje y estilo» *Alrededor del estilo*, O. C., XI, pág. 802.

Esa visión del estilo traje –intercambiable, además– tampoco sorprenderá a quien recuerde lo que dice el narrador de *Amor y pedagogía* cuando se nos presenta a don Fulgencio: «El traje lo lleva de retazos hábilmente cosidos, intercambiables».

Mas quizá se entienda mejor por dónde podían ir los tiros si añado que, según Menéndez Pelayo, «sería cosa tan difícil como estéril tejer un catálogo de todos los krausistas puros que han publicado algún trabajo. Leído uno, puede jurar el lector que se sabe de memoria a todos los demás. La misma doctrina, los mismos barbarismos»⁴⁹. Asimismo, si hasta el día de hoy, han pasado desapercibidas las afinidades entre la lógica luliana y la krausiana, puestas de relieve por Francisco de Canalejas, he de recordar aquí lo que Menéndez Pelayo opinó de esa interpretación. Prueba de que, en aquel entonces, sí había más de un lector advertido...

Las posteriores vicisitudes del lulismo importan mucho en la historia de la filosofía, y quizá alguna vez las escribamos; pero no hacen al caso en esta vindicación. [...] El Sr. Canalejas ha mostrado deseos de renovarla, pero con cierto sabor krausista o teosofía hegeliana, que había de agradar poco al doctor iluminado, si levantara la cabeza⁵⁰.

Pues bien, si el Sr. Canalejas había mostrado deseos de renovar la filosofía mística de Llull –que había de agradar poco, no sé si al doctor iluminado, pero nada indudablemente al maestro santanderino–, inútil decir que, por su parte, don Miguel renovó la filosofía de Cervantes. Y nos ofreció una pequeña joya de humorismo cervantino cuando estilizó la filosofía krauso-luliana para llevarla al terreno de la novela.

A la luz de estas informaciones de «carácter libresco», no me cabe la menor duda de que el lector que me haya seguido hasta aquí –y más aún el que conozca la índole de la metafísica krausiana o haya leído tratados o manuales krausistas, sean de derecho, sean de psicología, sean de estética– entenderá a qué me refiero si digo que tanto las combinaciones lógicas del *Ars magna combinatoria*, como las pajaritas de los *Apuntes para un tratado de cocotología* son pruebas fehacientes –y no sobra el adjetivo– del doble abolengo irónico que desde la primera línea de este trabajo estoy reivindicando para Unamuno. Tanto el *Ars magna* como los *Apuntes* son parodias irónicas de algunas de las ideas y los géneros defendidos y divulgados por los krausistas. Por lo que se refiere a las ideas, se trata por supuesto de su credo religioso, por un lado, de sus creencias científicas y pedagógicas por otro. En cuanto a los géneros literarios, se trata, por supuesto, de los tratados o manuales de segunda enseñanza, por medio de los cuales la filosofía krausiana del racionalismo armónico pudo difundirse en la sociedad española.

Por eso, al encontrar en la novela en forma paródica los mismos géneros en los que destacaron los krausistas, se puede observar por qué, por tercera vez consecutiva, la hazaña unamuniana es de corte cervantino. «La novela –dice Bajtín–

⁴⁹ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, II, pág. 1387.

⁵⁰ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, I, pág. 777.

parodia otros géneros (precisamente en tanto que géneros), desvela el convencionalismo de sus formas y su lenguaje, excluye a algunos géneros, incluye a otros en su propia estructura, interpretándolos y reacentuándolos»⁵¹.

Amor y pedagogía —igual que *Niebla* y *San Manuel Bueno, mártir*— se fundamenta en la *parodia irónica* y reabre el filón crítico cervantino, ya que la peculiar índole tanto del argumento (retrato del krausismo como ideología, inclusive su evolución interna, y los krausistas como personajes), como del marco hermenéutico (formado por los prólogos y epílogos autoriales y ficticios) reside siempre en un doble movimiento. Distanciamiento crítico primero, integración de las ideas y el género puestos en entredicho, luego. La apuesta irónica de Unamuno se revela en este intento no de exclusión, sino de integración de los rasgos que ¡no comparte! El resultado es una obra asombrosa, plurilingüística, para la cual reivindico la etiqueta bajtiniana de «novela polifónica». De hecho, el verdadero imperativo que debe acatar el novelista que pretendiera haber asimilado la enseñanza cervantina se puede formular así: «la novela debe ser un reflejo completo y multilateral de la época». O más preciso aún:

En la novela deben estar representadas todas las voces ideológico-sociales de la época, es decir, todos los lenguajes más o menos importantes de la época: la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo. [...] En la base de ese imperativo [...] está la comprensión correcta de la esencia del plurilingüismo novelesco. *Un lenguaje sólo se revela en toda su originalidad cuando está interrelacionado con todos los demás lenguajes incorporados a la misma unidad contradictoria del proceso de formación social.* Cada lenguaje es en la novela un punto de vista, un horizonte social de grupos sociales reales y de sus representantes⁵² [los subrayados son míos].

No es una casualidad que vuelva a citar a Bajtín y menos aún que subraye que «un lenguaje sólo se revela en toda su originalidad cuando está interrelacionado con todos los demás lenguajes incorporados a la misma unidad contradictoria del proceso de formación social».

De hecho, esta cita debe ayudarme a explicar por qué erraríamos del todo el camino si después de revelar que el *Ars magna combinatoria* y los *Apuntes para un tratado de cocotología* son parodias de la filosofía krausiana y los géneros literarios en los que destacaron los krausistas concluyéramos que Unamuno está atacando a los krausistas —como hizo algo apresuradamente Caballé—.

Aparte de las imprecisiones terminológicas, creo que puedo zanjar ahora los interrogantes dejados abiertos por Caballé. Es decir, puedo asegurar que «la mordacidad satírica [sic] de don Miguel no se ejercita a costa del krausismo» y que «la diatriba unamuniana [sic] no está escrita pensando en la Institución Libre de Enseñanza».

Aparte de las imprecisiones terminológicas, porque, antes de seguir adelante, he de incidir en que ni en *Amor y pedagogía*, ni en *Niebla*, ni en *San Manuel Bueno, mártir* Unamuno está utilizando recursos satíricos o soltando diatribas. ¡Y

⁵¹ M. Bajtín, «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelesco», *op. cit.*, pág. 451.

⁵² M. Bajtín, «La palabra en la novela», *op. cit.*, pág. 226.

si no lo hace respecto de los krausistas, tampoco he dicho, ni habré dicho al concluir este trabajo, que lo haya hecho respecto de Menéndez Pelayo!

Con todo, está claro que, una vez más, no se puede entender el estilo de Unamuno si no nos percatamos del doble nivel de lectura paródica que debemos superar para llegar a oír la voz de Unamuno que lo va reacentuando todo.

Más allá de la parodia de los manuales de *Lógica, ética y psicología* —¡que la hay!—, más allá de los ecos de la filosofía krausiana, quien haya leído de primera mano *Historia de los heterodoxos españoles* e *Historia de las ideas estéticas en España*, no puede dejar de reconocer en las obras ficticias de don Fulgencio el estilo del joven polemista santanderino Marcelino Menéndez Pelayo.

De hecho, es a una auténtica *representación estilística* a lo que Unamuno convida al lector en *Amor y pedagogía*, al someter a su juicio y examen —sobre todo a su *oído*— una escenificación lingüística del ideario krausista y krauso-institucionista, visto no solamente a través de sus ojos, sino también a través de los prismas deformadores de sus contrincantes: los Balmes, Sardá y Salvany, Campoamor, y, como no podía ser menos, Menéndez Pelayo⁵³.

¿Ilustración de ello a falta de espacio para argumentar mejor? Léase, por ejemplo, la siguiente frase de *Historia de los heterodoxos españoles*: «¡Infeliz corrector de pruebas, que ha tenido que echarse al cuerpo 448 páginas de letra muy menuda, todas en este estilo! ¡Si arrojásemos a la calle el contenido en un cajón de letras de imprenta, de fijo que resultaban compuestas las obras inéditas de Sanz del Río!»⁵⁴ Y léase ahora su *estilización* en manos de Unamuno, que se vale de la *Iliada* para disfrazar ingeniosamente el original:

¿Podrá haber quien nos persuada torpemente de que ser tan maravilloso [...], de que este perfecto ser papiráceo pudo ser obra del ocaso? ¿Tendremos que recordar lo de que echando al azar caracteres de imprenta no pudo salir la *Iliada*? ¿Lejos de nosotros Demócrito y Leucipo y Holbach y los materialistas todos! ¡Oh ceguera de los hombres! ¡oh dureza de sus corazones! No, no es posible que nos persuadan de doctrinas tan absurdas como impías [los subrayados son míos].

Ahora bien, por mucho que Unamuno haya dicho que «en la práctica, todas las *logías* esas suelen carecer de estilo. Como no sea que llamemos estilo lógico al de $(a+b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$, por ejemplo, o al de las fórmulas químicas»⁵⁵, hay que reconocer que la mayor audacia de don Miguel de Unamuno radica en el hecho de que supo aprovecharse de esa parodia del *estilo* de los manuales de psicología para recordar el argumento religioso esgrimido contra los krausistas, y que no era sino la acusación de panteísmo, o sea de ateísmo, de herejía. De la misma manera, al aprovecharse del *Ars magna luliana*, volvió a recordar la dimensión metafísica de la lógica krausiana, además de arraigar el krausismo en suelo español.

⁵³ Si bien por ineludibles razones de espacio he centrado estos paralipómenos estilísticos en torno a la figura del maestro, contraponiéndola a la de los *maestros*, para evitar cualquier malentendido, habría de precisar que si Giner no era el único representante del krausismo, bien sé que Menéndez Pelayo tampoco es el único representante de la visión *ortodoxa* de la España católica.

⁵⁴ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, II, pág. 1303.

⁵⁵ M. de Unamuno, «Biografía y biología», *Alrededor del estilo*, O. C., XI, p. 817.

Son muchas más las ilustraciones que podría sacar a colación para ilustrar la peculiar (e)lección estilística de Unamuno. Mas es hora también de que levante la cabeza y la pluma, para ir pensando en la conclusión, que habrá de detenernos unas páginas más...

5. EL ARTE DE ESCRIBIR. ESTILO PEDAGÓGICO Y ESTILO DEMAGÓGICO...

Ha llegado la hora de hacer balance y sacar conclusiones. Lo que implica que aclare mi tributo con Strauss, es decir, que aclare por qué he titulado este trabajo «El arte de escribir de Unamuno». Lo que implica que elucide la relación que podría existir entre esta *arte antigua* y la moderna *ironía unamuniana*, atando así el hilo suelto que seguía pidiendo atadura.

Dos tareas pendientes de aclaración para poder mostrar *desde la obra literaria* por qué lo *implícito* (y el *estilo socrático*) puede enseñar más o mejor que lo *explícito* (y el *estilo demosténico*) lo que un *ironista*, un filósofo —un heterodoxo— pensaba de los temas más candentes de su época.

Objetivo doble que debe llevarme a explicar por qué *desde la obra literaria* (y no solamente desde los estudios que tratan de la evolución política del autor) es posible mostrar que Unamuno no dejó jamás de interesarse por los males de España. Es decir, en la vida del escritor vasco, *literatura y política* no fueron un Ja-no bifronte, mirando hacia lados opuestos, sino que corrieron parejas.

Con todo, esta hipótesis se podrá defender desde la obra literaria y sin levantar sospechas solamente cuando de una vez se rehuya la tentación de equiparar al *tramoyista ventrilocu* con uno de sus personajes; una tentación que hasta el día de hoy ha llevado a valorar en exceso unas ideas e incluso una filosofía que por muy cercana que esté de las convicciones del autor no se correspondió nunca con su *genuina filosofía*. De conseguir este objetivo, se podría demostrar por fin por qué el novelista fue todo un filósofo y por qué sus novelas ilustran de modo *especular* que la «filosofía española está líquida en su literatura» —objetivo que Unamuno pretendió demostrar, no lo olvidemos, a partir de una incansable exégesis de la obra cervantina—.

Volviendo, pues, sobre las líneas inaugurales de este trabajo, empezaré diciendo que he inscrito este trabajo bajo el nombre de Strauss porque, en última instancia, he creído que me sería más fácil mostrar a partir del denso artículo del filósofo alemán (que no a partir de las alusiones dispersas en los numerosos estudios de Bajtín, de cuyos análisis estilísticos este trabajo es, sin embargo, más claramente deudor) por qué una determinada *arte de escribir* puede estar vinculada con un determinado *contexto histórico-político*.

Un determinado contexto histórico-político que Strauss no tuvo reparos en resumir bajo el nombre de *persecución*. Término que el crítico no equiparó, sin embargo, con la persecución religiosa, sino que extendió a todo tipo de persecución del pensamiento y la investigación libres. La persecución reúne así una gran variedad de fenómenos, «du type le plus cruel, représenté par l'Inquisition espagnole, au type le plus bénin, à savoir l'ostracisme social. Entre ces deux extrêmes

se situent les types les plus importants du point de vue de l'histoire littéraire et intellectuelle»⁵⁶.

Dicho esto, es preciso recordar que, según Strauss, la *persecución* no ha sido óbice a que todos los escritores se expresaran públicamente. De hecho, más que obstáculo, la persecución podría haber sido el acicate que llevó a un grupo determinado de escritores a desarrollar un *arte de escribir* (o sea, unas estrategias y técnicas especiales de escritura, entre las cuales se halla la ironía) que les permitiera expresar *entre líneas* un pensamiento independiente (heterodoxo), eludiendo así no solamente la censura que consagra la sola ortodoxia mayoritaria, sino también un enfrentamiento abierto con algunas personas, de las cuales discreparon *entre líneas*.

A esto se añadirá que si el calificativo de «no liberal» sirvió a Strauss para caracterizar a la sociedad que pudo dar lugar a esta *arte de escribir entre líneas*, el de «exotérica» le permitió definir la literatura que nació en estas condiciones. Finalmente, y no es lo de menos, Strauss observa que la peculiar índole de los textos que pasaron a formar parte de la literatura exotérica iba a depender del mayor o menor grado de libertad de discusión pública que tuvieran los autores heterodoxos, así como de sus convicciones respecto de la posible educación del pueblo. Así las cosas,

la littérature exotérique présuppose qu'il existe des vérités fondamentales qu'aucun homme décent ne proférerait en public, parce qu'elles feraient du mal à bien des gens qui, blessés, seraient à leur tour enclins à blesser celui qui profère les vérités déplaisantes. Elle présuppose, en d'autres termes, que la liberté de la recherche, et de la publication de tous les résultats de la recherche, n'est pas garantie comme un droit fondamental. Cette littérature est ainsi liée à une société qui n'est pas libérale⁵⁷.

Ahora bien, si Strauss no tenía la menor duda de que esta *arte de escribir* había existido, tal y como lo demostraban sus estudios de los pensadores Antiguos o Clásicos (por oposición a los llamados *Modernos*), difícilmente podía esconder que los secretos de esta *arte* —antigua pero nada anticuada— sólo se podían comparar con los de una *terra incognita*. De una tierra incógnita en espera de exploradores que, como mucho, podían esperar encontrar una brújula para orientarse en su descubrimiento en algún que otro pergamino de retórica clásica.

Y quizá no esté de más incidir en que el reconocimiento de un *arte de escribir entre líneas* iba, por fuerza, a implicar el de un posible *leer entre líneas*. Mas de un *leer entre líneas* —entendido no tanto como *arte*, sino como concienzudo aprendizaje— que, por muy precavido que sea el investigador, se emprendería a sabiendas de que una lectura «entre les lignes ne mène pas à un accord complet entre tous les savants»⁵⁸.

Y de hecho, llegados a este punto, oigo la voz de posibles contradictores que me dicen: «Ya que usted pretendía hablar de la *ironía* en la obra literaria de Una-

⁵⁶ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», pág. 240.

⁵⁷ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», pág. 243.

⁵⁸ Strauss recuerda de hecho que «les historiens et philologues du siècle dernier étaient enclins à résoudre les problèmes littéraires en recourant à la genèse de l'oeuvre d'un auteur, ou même à la genèse de sa pensée. Des contradictions ou des divergences dans un livre, ou d'un livre à l'autre du même auteur, étaient censées prouver que sa pensée avait changé» («La persécution et l'art d'écrire», pág. 239).

muno, ¿puede explicarnos a qué viene esa *persecución*? ¿Tiene usted argumentos para sostener que las novelas de Unamuno podrían formar parte de un catálogo de *literatura exotérica*? ¿Y por qué usted se ha valido de los trabajos de Bajtín para estudiar esta *arte de escribir*, esta *ironía* unamuniana, ya que acaba de señalar que Strauss apuntaba más bien a los antiguos retóricos?».

Pues bien, empezaré por este último punto y precisaré que mucho antes de que leyera a Strauss, eran los límites para un estudio de la ironía que veía en los manuales de retórica clásica (y más aún en los estudios de lingüística, de pragmática o de crítica literaria) los que me habían llevado a valorar cada vez más la aportación de Bajtín. Hoy en día, ya no me contento con «valorar más» a Bajtín. De hecho, ya he dicho que, a mi parecer, sólo sus análisis estilísticos del lenguaje novelesco pueden ofrecer pistas realmente *inauditas* para intentar remediar la deplorable situación de la mal llamada «historiografía literaria». Por eso, puedo incluso añadir que he encontrado en los análisis del ruso la posible «guía estilística» soñada por Strauss, quien, después de pensar en la retórica antigua, confesaba que la noción de *arte de escribir* «transcende nécessairement les limites de l'esthétique moderne et même de la poétique traditionnelle et je crois, obligera tôt ou tard les chercheurs à tenir compte du phénomène de la persécution»⁵⁹. Así, aun cuando parezcan tratar más de estética que de política, los análisis de Bajtín complementan de modo idóneo a Strauss, ya que además de equipar semiología e ideología, el ruso supo mostrar que «ninguna observación lingüística, por sutil que sea, revelará nunca ese movimiento y ese juego de intenciones del autor entre los diversos lenguajes y sus aspectos»⁶⁰. Enseñanza fundamental para quien pretenda *leer entre líneas* textos escritos en un contexto polémico; contexto polémico que, por mi parte, equiparo al de *persecución*.

Por lo que se refiere a los demás interrogantes, habré de contentarme aquí con exponer, de forma más sintética que analítica, cuáles son los elementos de carácter textual y contextual que me llevan a suscribir punto por punto la (hipó)tesis de Strauss y a abogar por la necesidad de leer la obra de Unamuno bajo esa luz⁶¹.

Ahora bien, antes de aludir a estos elementos y de relacionarlos con la enseñanza filosófica que atañe al tema más importante de un libro exotérico, y visto que una renovada exégesis de la obra literaria de Unamuno puede depender de ellos, creo necesario sacar del olvido unas precisiones más respecto del objetivo que Strauss persiguió al escribir «La persécution et l'art d'écrire». Éstas se encuentran en «Un art d'écrire oublié», artículo que el filósofo alemán escribió para aclarar malentendidos, al tiempo que para contestar las objeciones que «La persécution et l'art d'écrire» había suscitado.

Y para elucidar este punto crucial con las mayores garantías de claridad expositiva –punto crucial no sólo en Strauss, sino también en su posible transposi-

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ M. Bajtín, «La palabra en la novela», *op. cit.*, pág. 231.

⁶¹ Remitiendo a trabajos ya publicados, he dicho al empezar que la presente contribución se insertaba en un proyecto más amplio de lectura en clave irónica de la obra literaria de Unamuno. En cambio, la conclusión que ofrezco ahora no es sino un boceto de un capítulo central e inédito de la tesis doctoral que defenderé en breve (*Ironía y arte de escribir en la obra literaria de Miguel de Unamuno*, Bruselas, septiembre de 2002).

ción a la obra de Unamuno—, volveré a citar a Strauss, ya que sería vano —y totalmente contraproducente— pretender resumir mejor lo que ya era resumen. Decía Strauss:

Je résumerai d'abord brièvement ma suggestion. En étudiant certains penseurs anciens, je me suis rendu compte que la relation entre la quête de la vérité (la philosophie ou science), et la société a pu être conçue de la manière suivante: la philosophie ou la science, la plus haute activité de l'homme, c'est la tentative de remplacer l'opinion sur «toutes choses» par la connaissance de «toutes choses»; mais l'opinion est l'élément de la société; la philosophie ou science est donc la tentative de dissoudre l'élément dans lequel la société respire, et ainsi elle met la société en danger. Aussi la philosophie ou science doit rester réservée à une petite minorité, et les philosophes ou savants doivent respecter les opinions sur lesquelles repose la société. Respecter les opinions et accepter celles-ci pour vraies sont deux choses entièrement différentes. Les philosophes ou savants qui maintiennent cette conception de la relation entre la philosophie ou science et la société sont amenés à user d'une manière d'écrire particulière, qui leur permet de révéler ce qu'ils tiennent pour la vérité à un petit nombre, sans pour autant mettre en danger l'acceptation sans réserve, par la majorité, des opinions sur lesquelles repose la société. Ils distingueront un enseignement ésotérique —l'enseignement vrai— et un enseignement exotérique —l'enseignement socialement utile—; l'enseignement exotérique est conçu pour être facilement accessible à tous les lecteurs, mais l'enseignement ésotérique ne se dévoile qu'à des lecteurs très soigneux et bien entraînés, après une étude longue et concentrée.

La prémissa crucial de cet argument est la proposition selon laquelle l'opinion est l'élément de la société⁶².

Junto a los demás elementos del análisis, esa premisa crucial en la que desemboca Strauss permite realzar el factor cardinal de la propuesta para su adecuada aplicación a la ironía unamuniana.

Y de hecho, el mayor interés de esta *arte de escribir olvidada* radica en que por primera vez aparece claramente que la correlación *persecución y arte de escribir* va más allá de una mera relación causal. El echar mano de esta *arte* está también íntimamente vinculado con las convicciones que tiene un escritor —un filósofo— sobre el tipo de relación que existe o debe existir entre *filosofía* en cuanto *búsqueda de la verdad*, y *sociedad* en cuanto *reino de las opiniones*.

Según Strauss, los filósofos saben que la búsqueda de la verdad conlleva que se sustituyan las opiniones por el conocimiento. Mas de la misma manera saben que la sociedad vive en y de las opiniones. Ahora bien, si este saber es de todos, solamente algunos de ellos no pretenderán ignorar que, por ello, la vivencia, las creencias de la sociedad no se pueden disolver, sin más ni más, sin que uno se exponga al propio derrumbe de la sociedad. Por ello, por muy valiosas que sean la filosofía y la ciencia en sí, los pensadores que crean que la opinión es el elemento de la sociedad —según se establecía en la premisa del argumento— no pretenderán

⁶² L. Strauss, «Un art d'écrire oublié», pág. 244.

imponer su búsqueda personal al conjunto de la sociedad. Es más: esa minoría respetará incluso las opiniones de la sociedad, lo que, claro está, no significa que se adhiera a ellas, ni, por supuesto, que no esté trabajando sigilosamente para que la sociedad consiga emanciparse del reino de la oscuridad.

Así, queda aclarado que es el divorcio innato entre *filosofía* y *opinión* lo que permite explicar por qué, en otras épocas, algunos grandes pensadores —entre ellos, los Antiguos, sujetos predilectos de los estudios de Strauss— han distinguido dos tipos de enseñanza en sus escritos, dos enseñanzas que se corresponden con dos niveles de lectura posible de los mismos. La primera enseñanza, la verdadera, la *esotérica* sólo se revelaría, poquito a poco, a unos cuantos lectores u oyentes adiestrados; la otra, la socialmente útil, la *exotérica* sería de más fácil acceso y por tanto dirigida a una franja más amplia del público.

Ceux à qui s'adressent ces livres [exotériques] en vérité ne sont ni la multitude non philosophique, ni le parfait philosophe en tant que tel, mais les jeunes gens susceptibles de devenir des philosophes: les philosophes potentiels sont conduits pas à pas des conceptions populaires, qui sont indispensables pour toutes raisons pratiques et politiques, à la vérité qui est purement et simplement théorique, guidés qu'ils sont par certains traits bizarrement énigmatiques dans la présentation de l'enseignement populaire —obscurité du plan, contradictions, pseudonymes, répétitions inexacts d'affirmations antérieures, expressions étranges, etc. De tels traits ne troublent pas le sommeil de ceux que les arbres empêchent de voir la forêt, mais agissent comme des pierres d'achoppement pour ceux qui sont capables de la voir⁶³.

Y al llegar a este punto, verdadera encrucijada de toda la argumentación y antes de que defina los dos estilos que distingo en la obra de Unamuno y que, en mi opinión, remiten a ese doble nivel de lectura posible de la literatura exotérica, me resulta difícil olvidar o hacer como si no supiera que «tout lecteur moderne décent ne peut qu'être choqué par la simple suggestion qu'un grand homme pourrait avoir délibérément trompé la grande majorité de ses lecteurs»⁶⁴.

Y es tanto más difícil eludir ese posible choque cuanto que no ignoro que, mal interpretado, este argumento podría volverse contra mí o, mejor dicho, contra Unamuno. Es decir, he de contar con que al echar mano del *arte de escribir* de Strauss para explicar la ironía unamuniana podría estar facilitando, muy a pesar mío, nuevas armas a quienes —sin ella— han afirmado que «Unamuno a pesar de sus aparentes contradicciones, es un hijo naturalísimo de la ideología reaccionaria»⁶⁵.

A menos que... A menos que apostemos a que no hay contradicciones sino en la mente del lector. A menos que, después de Strauss, añada a mi vez «empero», «et pourtant, comme l'a un jour remarqué un théologien libéral, ces imitateurs du rusé Ulysse étaient peut-être simplement plus sincères que nous ne le

⁶³ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», pág. 243.

⁶⁴ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», pág. 242.

⁶⁵ Cf. J. I. Ferrás, *España contra la modernidad. Cartas a Modesto Roldán sobre la educación estética de los españoles*, Madrid, Endymion, 1999, págs. 170 y 173.

sommes quand ils appelaient 'mentir noblement' ce que nous appellerions 'tenir compte de nos responsabilités sociales'»⁶⁶.

Y después de hacer hincapié en la ambivalencia de la literatura exotérica, y más aún después de recordar el tipo de lectura sesgada y parcial a la que «la obra» de Unamuno ha podido dar pie —¿no sería más bien cierto episodio de su vida?—, no es casual que intente realzar la responsabilidad y el compromiso con la sociedad que, en último término, conlleva esta *arte de escribir olvidada*.

Inútil decir que quienes se empeñan en sostener que Unamuno «exalta lo irracional, y aunque inventa un nuevo tipo de novela, la intelectual, su ética y su estética es la tradicional, el ocuparse de su yo y en ignorar los males de la patria», sólo pueden hacerlo al amparo de la supuesta incoherencia de Unamuno amante de las contradicciones. Mas si en lugar de abroquelarse en las contradicciones de Unamuno se reconociera al escritor en el siguiente retrato del pensador heterodoxo, ¿sería aún legítimo sostener tesis de ese cariz, sin tergiversar ya claramente el sentido de su obra?

Si un écrivain de talent, doué d'un esprit clair et d'une parfaite connaissance de la conception orthodoxe et de toutes ses ramifications, contredit subrepticement et comme en passant une des présuppositions ou une des conséquences de la conception orthodoxe, tout en reconnaissant et soutenant celle-ci explicitement partout ailleurs, nous pouvons raisonnablement soupçonner qu'il était opposé au système orthodoxe en tant que tel, et nous devons nous remettre à étudier son livre tout entier, avec beaucoup plus de soin et beaucoup moins de naïveté que nous ne l'avions jamais fait⁶⁷.

Aun limitándose a la sola obra literaria, sería ridículo pretender rastrear de forma exhaustiva todas las alusiones que Unamuno hizo acerca de supuestos errores, torpezas o equivocaciones suyas. Como botón de muestra, bástenos pensar en la fama de escritor contradictorio que, como acabamos de ver, acompañó a Unamuno incluso ¡ultratumba!, o tener en mente el ya citado *incipit* de *Amor y pedagogía* o el epílogo de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*.

Con todo, si ya no se puede afirmar que Unamuno fue un político reaccionario si no es pasando por alto los estudios que tratan de la *evolución del pensamiento político* de Unamuno⁶⁸, afirmaciones de esa índole sólo dejarán de ser posibles a la hora de valorar la producción novelística y ensayística del autor cuando contemos con la posibilidad de esta *arte de escribir olvidada*. Un arte puesto al servicio de *los pensadores que creyeron —creen— que la opinión es el elemento de la sociedad*.

Por mi parte, cuento entre estos a Miguel de Unamuno, ya que siempre me he resistido a creer en la gratuidad de tan llamativas contradicciones e incoherencias, en tan numerosas torpezas novelísticas. De hecho, son todas ellas y más aún el estilo sibilino de Unamuno lo que me permitió conocer, de su mano, la histo-

⁶⁶ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», págs. 242-243.

⁶⁷ L. Strauss, «La persécution et l'art d'écrire», pág. 240.

⁶⁸ Cfr. I. Fox, *Ideología y política en las letras de fin de siglo (1898)*, Madrid, Espasa-Calpe (Austral), 1988; J. Marichal, *El secreto de España. Ensayos de historia política e intelectual*, Madrid, Taurus, 1995; y, ante todo, M. Urrutia, *Evolución del pensamiento político de Unamuno*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1997.

ría más dolorosa y polémica de la España decimonónica. Una lectura interlineal de *Amor y pedagogía*, de *Niebla* y de *San Manuel Bueno, mártir y tres historias más*, atenta no solamente a la historia de sus protagonistas, sino también al nivel discursivo, tarde o temprano aboca al lector que «quiera entender lo que se ha de entender» a salir de la ficción para conocer *los secretos de España*.

Por ello, no dudo en relacionar esta tan peculiar posibilidad celada por el estilo sibilino de Unamuno con la tensión intrínseca que sostiene toda la obra y la vida de Unamuno. Una tensión que, a mi parecer, tiene mucho que ver con los dos menesteres, los dos magisterios que Unamuno pretendió desempeñar a lo largo de su vida, como *intelectual y escritor comprometido*. Doble menester de índole pedagógica al servicio de un sólo y único objetivo: despertar la sagacidad del lector y el oyente español para que ya no delegue su irrevocable e inalienable responsabilidad personal.

Ahora bien, al dirigirse a dos públicos distintos (al gran público por un lado, al lector amigo, por otro) Unamuno podía echar mano de dos tipos de estrategias discursivas distintas, de dos estilos distintos (el uno pedagógico, socrático, el otro demagógico o demosténico) e ir alternando las obras de «pulpito» y de «confesionario». Si bien en numerosas ocasiones aludió a estas estrategias, quizá nunca las distinguió tan clara y explícitamente como en 1902, primero en el prólogo a *Amor y pedagogía*, y, al poco tiempo en el «Prólogo a *La educación de Bunge*». Y decía así:

En España hay dos procesos de adaptamiento al medio, [...] dos tareas educativas. [...] Hay aquí que cumplir una labor de pedagogía y otra que llamaría de *demagogía*, si no tuviese este vocablo desde muy antiguo un sentido diversísimo, y en el fondo opuesto al que quiero aquí darle —¿por qué no llamar a esto *demagogía*, acentuando como *pedagogía*, dejando la vieja palabra, *demagogia*, para el viejo sentido?— o de demopedia, como otros dicen. [...] Conozco a un insigne maestro en pedagogía, a un hombre socrático, forjador de almas, que habla de la esterilidad de los esfuerzos de un insigne político, de un hombre demosténico, movedor de muchedumbres, el cual a su vez acusa al primero de haber perdido el tiempo. Por mi parte, creo en la eficacia de ambos, no sabré decir en cuál de la de los dos más, pero me parece que les falta razón cuando cada uno de ellos niega en parte al otro. Tengo mi cátedra, procuro en ella, no sólo enseñar la materia que me está encomendada, sino disciplinar y avivar la mente de mis alumnos, obrar sobre cada uno de ellos, hacer obra pedagógica; pero no desperdicio ocasión de hacerla demagógica, de dirigirme, ya por la pluma, ya de palabra, a muchedumbres, de predicar, que es para lo que acaso siento más vocación y más honda»⁶⁹.

Quien acepte adentrarse en la lectura interlineal de Unamuno no dudará en ver perfilarse a Francisco Giner de los Ríos y Joaquín Costa detrás de las *alusiones* a un insigne maestro en pedagogía primero, a un insigne político luego. Dos *alusiones* que permiten a Unamuno explicar por qué en lugar de desempeñar de modo excluyente y exclusivo esos dos magisterios él intentó compaginarlos al com-

⁶⁹ M. de Unamuno, «Prólogo» a *La educación de Bunge*, O. C., III, págs. 518-519.

pás de su obrar. Dos *alusiones* que bastarían para mostrar por qué es urgente e imprescindible que aprendamos a *leer* a Unamuno *entre líneas*. Dos nuevas referencias *implícitas* a dos maestros que ilustran por qué lo *explícito* no siempre será la guía más segura para que podamos saber lo que el filósofo pensó de la obra de sus contemporáneos.

Dicho esto, y para poner punto final a esta larga conclusión, sólo me falta decir por qué, por todo ello, estimo que la elección del estilo socrático (estilo irónico y alusivo) que predomina en las novelas es lo que mejor delata que el escritor Unamuno fue todo un filósofo, todo un intelectual comprometido.

El verdadero alcance de esa peculiaridad estilística se percibe muy a las claras en cuanto se contrapone la obra novelística de Unamuno a las obras de sus interlocutores, es decir, los autores de la generación de 1868 y la Restauración.

De hecho, si al principio de este trabajo hice hincapié con Campomar Fornieles en la naturaleza polémica de gran parte del material histórico-literario del siglo XIX, me gustaría recordar ahora con la historiadora que «gran parte de la literatura decimonónica es un duelo abierto o solapado, que atestigua el fracaso de la pacífica convivencia de las dos Españas. Testigos de esta lamentable situación son las novelas de Galdós, Pereda, Alas, Pardo Bazán, Coloma, etc.»⁷⁰. Es indudable, las novelas de *Clarín* y más aún de Galdós atestiguan el fracaso de la pacífica convivencia de las dos Españas. En cambio, quien *pueda leer entre líneas* a Unamuno verá que el estilo de sus novelas delata que éste abogó por una difícil pero no imposible convivencia. Quiero decir con esto que de la ausencia explícita de referencias al krausismo y los krausistas en la obra de Unamuno, se ha deducido que él no abordó el conflicto político-religioso que desgarró a la sociedad española, mientras que, por muy anticlericales que fuesen sus novelas, estamos acostumbrados a ver en Galdós y *Clarín*, los auténticos corifeos del krausismo español —lo que no deja de ser paradójico para quien conozca el espíritu de tolerancia de la genuina filosofía krausiana—.

Sí, por añadidura, se pone énfasis en que «un investigador familiarizado con estas cuestiones y con el manejo de la terminología político-religiosa, con sólo echar un vistazo a un texto de este período sabría descifrar quién es íntegro y quién mestizo. Y no solamente por el argumento que esgrime o por la manera de razonar; se los distingue fácilmente por el estilo y por el lenguaje que utilizan»⁷¹, se entenderá también lo que distingue el estilo (satírico y polémico) de un Marcelino Menéndez Pelayo del estilo (alusivo e irónico) de un Miguel de Unamuno.

No puedo pasar a desmenuzar con Campomar Fornieles las diferencias que existían entre el estilo de los íntegros y el de los mestizos. Aquí, me contentaré con incidir en que «cuando se trataba de agredir a íntegros o krausistas [el estilo de los mestizos] perdía objetividad y su prosa se volvía tan hiriente y agresiva como la de sus adversarios íntegros»⁷². Y, finalmente, recordaré que frente a todos estos escritores católicos que, al fin y al cabo, pretendieron ser los genuinos representantes de la tradición de la España ortodoxa, «los krausistas eran, dentro del sector literario, los más respetuosos con la ciencia y la hon-

⁷⁰ M. M. Campomar Fornieles, *op. cit.*, pág. 57.

⁷¹ M. M. Campomar Fornieles, *op. cit.*, págs. 63-64.

⁷² M. M. Campomar Fornieles, *op. cit.*, pág. 67.

ra personal. Respondían al insulto con el silencio, la indiferencia y la serenidad científica».

[...] En el ambiente político religioso tan cargado de intolerancia y violencia verbal, donde se confundía lo temporal con lo espiritual, la «armonía» integral que predicaba el krausismo era algo más que una filosofía: aparecía como un anhelo de convivencia pacífica, de integración, de respeto por las ideas y las personas⁷³.

Pues bien, sin ser equiparable con la filosofía krausiana —de la cual Unamuno discrepaba, de ahí las parodias irónicas—, un estudio estilístico de las novelas de Unamuno delata que es este anhelo de convivencia pacífica, de integración, de respeto por las ideas y las personas que nuestro autor compartió con los krausistas lo que le llevó a elegir la ironía y la novela para decir en broma lo que pensaba en serio. Es este mismo anhelo de convivencia pacífica el que debía alejarle de la obra de Menéndez Pelayo, de la cual creo que con sinceridad sólo pudo admirar lo que faltaba a los *reformadores de la España contemporánea*: un estilo. Y ¿quién no lo entenderá?... hay que dar al César...

⁷³ *Ibid.*